

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS ARABES
E ISLAMICOS Y ESTUDIOS ORIENTALES

**La materia tradicional (al-Turāt)
en el teatro arabe contemporaneo:
Analisis de textos.**

TESIS DOCTORAL

Presentada por: WALEED SALEH AL-KHALIFA

Dirigida por: D. PEDRO MARTINEZ MONTAVEZ

MADRID
1990

Indice

	<u>Páginas</u>
* Prólogo	6
* Introducción	11
* Primera Parte: Ejemplos concretos	30
- Al-tarbī ^c wa-l-tadwīr ("Lo cuadrangular y lo redondo"), 'Izz al-Dīn al-Madanī	31
- Ṭanṭal ("Tántalo"), Ṭahā Sālim	40
- Al-miftāḥ ("La llave"), Yūsuf al-'Ānī	54
- Risāla al-ṭayr ("La risala del pájaro"), Qāsim Muḥammad	66
- Muḥākama al-rayūl al-ladī lam yuḥārib ("Juicio del hombre que no luchó"), Mamdūḥ 'Adwān	74
- Magāmara ra's al-mamlūk Yābir ("La aventura de la cabeza del esclavo Yābir"), Sa'd Allāh Wannūs	85
- Al-Sulṭān al-ḥā'ir ("El sultán indeciso"), Tawfīq al-Ḥakīm	96
- Muḥākama fī Nisābūr ("Juicio en Nisapur"), 'Abd al-Wahhāb al-Bayātī	107
- Bāb al-futūḥ ("Puerta de victorias"), Maḥmūd Diyāb	125
- Ṣalāḥ al-Dīn "al-Nasr al-Aḥmar" ("Saladino, el águila roja"), 'Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī	142
- Al-Ḥallāy ^â , 'Adnān Mardam Bek	156
- Ma'sāt al-Ḥallāy ^â ("El drama de al-Ḥallāy ^â "), Ṣalāḥ 'Abd al-Šabūr	162
- Dīwān al-Zanŷ ("El gobierno de los Zanŷ, "los negros"), 'Izz al-Dīn al-Madanī	175

- ʿYidār al-gaḍab ("El muro de la ira"), Nūr al-Dīn Fāris	187
- Al-Mutanabbī, al-insān wa-l-qāḍiyya ("Al-Mutanabbī, el hombre y la cuestión"), Muḥammad Mubārak	197
- Šujūš wa-aḥdāt min maʿālis al-turāt ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado"), Qāsim Muḥammad	205
- Bagdad al-azal bayn al-ʿyidd wa-l-hazl ("La eterna Bagdad entre la seriedad y la burla"), Qāsim Muḥammad	217
- Al-Ḥurr al-Riyāḥī, ʿAbd al-Razzāq ʿAbd al-Wāḥid ..	226
- Al-Ḥusayn tā'iran wa-l-Ḥusayn šahīdan ("Al-Ḥusayn revolucionario y al-Ḥusayn mártir"), ʿAbd al-Raḥmān al-Šarqāwī.....	236
- 'Umru' al-Qays, Muḥammad Mubārak	248
- Al-šāʿir wa-l-šuʿlūk ("El poeta y bandolero"), Muḥammad Mubārak	255
- Al-Šarāra ("La chispa"), Maʿadd al-ʿYubūrī	270
- Al-Bāb ("La puerta"), Yūsuf al-Šāʿig	284
- Šahrazād ("Shehrezada"), Tawfīq al-Ḥakīm	291
- Al-mawt wa-l-qāḍiyya ("La muerte y la cuestión"), ʿĀdil Kāzim	303
- Al-malik Ūdīb ("El rey Edipo"), Tawfīq al-Ḥakīm ..	313
- Šamsū, Jālid al-Šawwāf	324
* Obras sobre al-Andalus	332
- Wallāda e Ibn Zaydūn	333
- Wallāda, ʿAlī ʿAbd al-ʿAzīm	335

- Wallāda wa Ibn Zaydūn aw wafā' fī-l-Andalus, ("Wallāda e Ibn Zaydūn o fidelidad en al- Andalus"), 'Abd al-Razzāq Karabākā	347
- Al-Wazīr al- ^ˆ Āsiq ("El visir enamorado"), Fārūq Yuwayda	359
- Şaqr Qurayş ("El Sacre de Qurayş"), Maḥmūd Taymūr	362
- Al-Muharriy ^ˆ ("El bufón"), Muḥammad al-Māgūt	378
- Amīrat al-Andalus ("La princesa de al-Andalus"), Aḥmad Şawqī	391
- Ma'sāt al-Mu ^ˆ tamid ("La desgracia de al- Mu ^ˆ tamid"), Ḥasan Muḥammad al-Ṭuraybiq	403
- Ṭawq al-Ḥamāma ("El collar de la Paloma"), 'Abd Allāh Şaqrūn	410
- Al-Awwal ("El primero"), Walīd Abū Bakr	419
- Ṭāriq al-Andalus ("Ṭāriq de al-Andalus"), Maḥmūd Taymūr	427
- Al-Manşūr al-andalusī ("Almanzor el andalusí"), Ibrāhīm Anīs	437
- Qişşat al-Andalus ("La historia de al-Andalus"), y Dunyā al-Andalus ("El mundo de al-Andalus"), Mījā'il Şūwāyā	450
- Gurūb al-Andalus ("El ocaso de al-Andalus"), 'Azīz Abāza	452
- Maşra'Garnata ("Muerte de Granada"), 'Adnan Mardam	466
- Al-Ajīr ("El último"), Walīd Abū Bakr	476
* Segunda parte: Estudio global	485
- Capítulo primero: La utilización de al-turāt en el teatro árabe	486
- Capítulo segundo: Los personajes	533

- Capítulo tercero: Los hechos y acontecimientos históricos	573
- Capítulo cuarto: Analogía y fidelidad entre las piezas teatrales y al-turāt	591
- Capítulo quinto: La técnica teatral	613
* Conclusiones	645
* Biografía de autores	650
* Bibliografía y apéndice bibliográfico	662

Prologo

¿Por qué hemos elegido el tema de al-turāt en el teatro árabe?, y ¿acaso merece que se le dedique un estudio amplio, sabiendo de antemano que el teatro árabe está aún en vía de desarrollo y formación?, ¿qué significa este término de al-turāt en la lengua árabe? y ¿qué dimensiones puede tener?

Estas y muchas otras son preguntas que se hace el investigador al tratar un tema de esta índole.

Es obvio que el tema de nuestro trabajo, a pesar de su gran importancia, está poco estudiado hasta el momento. Además podemos asegurar que la mayoría de los trabajos realizados sobre el tema son breves y rápidos. No pretendemos, de ningún modo, que nuestro estudio sea completo, pero sí podemos afirmar que hemos intentado tratarlo de manera detallada y amplia.

Por otro lado debemos reconocer que por su gran amplitud este tema es imposible abarcar de manera global. Tampoco era nuestra intención hacerlo así por varios motivos, entre ellos la convicción de que unos cuantos ejemplos significativos pueden dar una buena imagen del tema. Por lo tanto hemos escogido nuestros ejemplos de una gran cantidad de obras basadas en al-turāt.

No hemos querido entrar en discusiones y polémicas que rodean el término al-turāt y sus dimensiones ya que han sido durante mucho tiempo tema de discusión de los intelectuales árabes. Sencillamente hemos considerado de al-turāt todos los elementos sociales y culturales del legado del pueblo árabe, introduciendo en este campo los factores de la lengua árabe popular, refranes, dichos, particularidades...

También alguna costumbre de las sociedades árabes y otras áreas como la historia, la mitología, la religión...

Hemos observado que los autores al tratar al-turāt̲ y acercarse a él lo hacían de dos formas diferentes: la primera, admiración por al-turāt̲ y el pasado, y la segunda mirando hacia el futuro.

Muchos de ellos aunque han vuelto hacia el pasado, intentaron tratar temas importantes de la actualidad como la libertad, la justicia, la igualdad, la solidaridad... y éstos han utilizado al-turāt̲ simplemente como marco, como medio de expresión. En cambio otros no han podido superar la barrera del pasado y sus intentos han sido vanos.

Algunos dramaturgos encontraron en al-turāt̲ el medio apropiado para expresar sus opiniones e ideas y son censurados generalmente si las exponen de manera sincera y directa. Por lo tanto, han utilizado la historia o la mitología como máscara que esconde las verdaderas intenciones.

La imitación ha sido una práctica constante en los dramaturgos árabes, y con esto debe entenderse la imitación del modelo teatral occidental. Esta práctica dio muchas obras que carecen de identidad propia. Sin embargo, hubo también dramaturgos árabes que procuraron buscar unas vías nuevas y propias, introduciendo elementos y personajes propiamente de la cultura árabe, como al-ḥakawātī, al-Sāmīr...

Han intentado, también, desarrollar algunas actividades sociales medio-teatrales como al-ḥalqa (el círculo), la celebración de la muerte de al-Ḥusayn b. ʿAlī por los chiíes en Irán e Iraq, las maqāmas que en juicio de algunos dramaturgos contienen muchos elementos teatrales que son aprovechables para la formación de un teatro árabe peculiar.

Entre los autores de esta tendencia podemos mencionar a Tawfīq al-Ḥakīm, Yūsuf Idrīs, Qāsim Muḥammad, al-Ṣiddīqī, Wannūs...

Pero la pregunta que podemos formular a este respecto sería: ¿hasta que punto han acertado estos autores en sus intentos? y ¿acaso han tenido algún éxito en la creación y formación de un teatro árabe propio?

La respuesta no es totalmente positiva, porque este teatro camina con pasos vacilantes, poco firmes. El teatro árabe de hoy sigue buscando nuevos caminos para poder desempeñar un papel social más eficaz.

A nuestro juicio la forma no debe cobrar tanta importancia ni ser el propósito de los dramaturgos. Todos sabemos que los temas y cuestiones que trata el teatro son el fundamento de esta actividad cultural. Es incomprensible el ansia que tienen algunos por encontrar un teatro propio, ya que el mismo modelo occidental podría satisfacer sus necesidades si lo adaptaran y aprovecharan de manera correcta. Tenemos pruebas que afirman esta tesis y pueden ser un punto de apoyo para ella; sabemos que la literatura árabe ha adoptado el ensayo y la novela, por ejemplo, de la literatura occidental y han sacado buen provecho de ellos. Nadie discute en la actualidad ni duda de su eficacia como géneros literarios incorporados a la literatura árabe. Lo mismo se puede hacer con el teatro que según algunos es la madre de las artes, que puede llegar a su público de una manera mucho más sencilla y entrañable.

Queremos aprovechar esta ocasión para dejar constancia de la calidad de las obras que se acercaron a al-turāṭ de una manera u otra.

Hemos visto en estas obras mucha literatura, mucho contenido y poco teatro. Ha habido en alguna de ellas un caos

técnico y artístico tremendo. Otras obras han rozado el arte teatral muy por encima, sin aprovechar las amplias dimensiones que ofrece a los autores. Y no son pocas las obras que podemos encasillar en esta clasificación, como por ejemplo: Dunyā al-Andalus ("El mundo de al-Andalus"), y Qissa al-Andalus ("La historia de al-Andalus") de Mijā'īl Ṣuwwāyā, y Ma'sāt al-Mu'tamid ("La desgracia de al-Mu'tamid") de Muḥammad al-Ṭuraybiq.

Existe una realidad indiscutible que consiste en que al-turāt se precisa y caracteriza a través de nuestra relación con él. No es de ningún modo una esencia cristalizada y absoluta, sino un concepto flexible que toma su forma según nuestra postura hacia él. Y esto explica las diferentes lecturas de sus elementos que a veces pueden ser hasta contradictorias, porque cada lectura refleja una postura concreta, y la postura al fin y al cabo no es más que un signo de subjetividad. Y esto explica también la diferencia en el nivel literario y artístico entre dos obras que tratan el mismo personaje o tema. Algunos escriben obras que no son más que un repaso histórico rápido, otros se concentran mucho en la historia, contando sus acontecimientos e ignorando la realidad actual, por lo tanto escriben así una obra que carece de muchos valores literarios. En cambio otros escriben sus obras teniendo en cuenta los dos factores: el pasado o cualquier elemento de al-turāt y el presente, es decir, la realidad actual, y éstas tienen la virtud de dar a conocer estos elementos de al-turāt y trasladarlos a nuestra época, aprovechando sus símbolos y sugerencias para tratar temas que preocupan al hombre contemporáneo.

De todas formas, y a pesar de los tropiezos del teatro árabe que utiliza al-turāt en sus obras, podemos afirmar que

este fenómeno ha sido como una experiencia positiva y rica para su desarrollo y formación y ha servido de base para levantar un tetro árabe más eficaz y asentado.

Introducción

El teatro se considera como un género de reciente aparición en la literatura árabe. Todos los investigadores aseguran que la primera obra teatral, al-Bajīl, ("El avaro"), fue escrita en 1847 por Mārūn al-Naqqāš, el cual se inspiró en la obra del autor francés Molière.

Sin duda, los árabes han adoptado la técnica teatral de Occidente y poco a poco han ido enriqueciéndola con valores originales propios, cambiando muchas de las características del teatro occidental y adaptándolo a la forma de vida y pensamiento árabes.

Esta teoría queda demostrada por el hecho de que ni autores ni críticos han mencionado el drama a lo largo de la historia. Varios investigadores explican esa omisión con diferentes razones y Tawfīq al-Ḥakīm es uno de ellos. En el prólogo de su obra, El Rey Edipo, al-Ḥakīm dice que los árabes ignoraron la literatura griega, incluido el teatro, por las dificultades que les suponía su comprensión y en especial los antiguos mitos que forman el drama griego. También menciona otras razones, como el hecho de que los árabes no tenían posibilidades de organizar la trama que necesita el teatro: edificio, actores, coro, etc... En su opinión los árabes eran tribus nómadas y al tener este modo de vida carecían de un establecimiento fijo y de los edificios necesarios para la aparición del teatro, ya que éste necesita un asentamiento fijo. Añade al-Ḥakīm que los autores de las épocas omeya y 'abbasí siguieron en la misma línea que sus antepasados y no les llamó la atención el género teatral. <1>

<1> Tawfīq al-Ḥakīm, al-Malik Ūdīb, ("El Rey Edipo"). Ed. al-Matba'a al-Namudā'iyya, El Cairo, s.d. (prólogo, pág. 16-32).

Existen otros críticos, como el egipcio Muḥammad Mandūr, que expone el mismo tema y lo razona bajo su punto de vista; conviniendo con la opción de Adward Ḥanīn, dice: "El drama requiere una gran imaginación para crear los acontecimientos y los personajes y para imaginar situaciones que inspiren el diálogo". <1>

Mandūr opina también que la poesía árabe es muy caracterisitca, ya que desde muy antiguo la forma de vida del hombre árabe le obligó a utilizar un tono oratorio en su poesía para estimular los sentimientos de la tribu hacia la conquista o la venganza de sus opresores. El árabe, en su opinión, tenía el talento y la virtud de ser un agudo observador atento a todo lo que le rodeaba, pero no le llamaban la atención en absoluto ni las altas montañas ni los bosques. <2>

Mandūr expresa su extrañeza por el hecho de que los árabes no hubieran creado un mundo mitológico como el de los griegos, a pesar de que los árabes tenían sus ídolos, numerosos dioses y el mundo de los duendes. Le extraña, asimismo, que las Cruzadas no hubieran fomentado el arte del teatro. <3>

No obstante, otros muchos críticos literarios opinan que, aunque la literatura árabe clásica carezca de teatro propiamente dicho, al modo occidental, existen algunos espectáculos que incluyen condiciones artísticas propias del teatro, es decir, elementos de carácter representativo (tamtīlī); estos espectáculos son diferentes según el país árabe a que

<1> Muḥammad Mandūr, Masraḥiyyāt Šawqī, ("Obras teatrales de Šawqī"), 4ª ed. Dār Naḥḍa Mišr. El Cairo, 1970, pág. 5.

<2> Muḥammad Mandūr, Masraḥiyyāt Šawqī... op.cit. pág. 5.

<3> Muḥammad Mandūr, Masraḥiyyāt Šawqī... op.cit. pág. 6.

pertenezcan. Como ejemplos principales se podrían citar:

1.- Jayāl al-Zill y garaqūz, "Teatro de sombras y Guiñol":

Estas dos artes se basan en la burla y la sátira. Se conocen algunos relatos del teatro de sombras, como "Albābāt", de Ibn Dāniyāl al-Mawṣilī (1248-1311), que fue el más famoso en este arte. Sus obras más importantes son: Tayf al-Jayāl, ʿAẓīb wa Garīb, y al-mutayyam wa-l-dāʿiʿ al-yatīm, ("El fantasma de la sombra"), ("El insólito extraño"), y ("El huérfano perdido"), respectivamente.

Este teatro se realiza actuando detrás de una ligera pantalla blanca, una luz refleja las sombras de los actores que son guiñoles hechos, normalmente de cartón, y movidos por la mano del Mujayyil, el artista.

Según algunos investigadores este arte nació en China, otros aseguran que su cuna es la India, pero sin duda nació en la parte del este y sureste de Asia, y después se extendió a los países árabes, aunque no es fácil saber cómo llegó allí. Landau dice: "Las obras del teatro de sombra iniciaron su camino desde China hacia los países musulmanes del "Mašriq" y llegaron a través de los tártaros y las tribus turcas vecinas en los siglos XII ó XIII". <1>

Este arte tuvo un gran éxito popular. A estas funciones asistía gente de todas las clases sociales porque se representaban en los barrios y en las calles. En realidad este teatro de sombras no se representaba sólo como diversión, sino

<1> Landau, Dirāsāt fī-l-masrah wa-l-sīnamā ʿinda al-ʿarab, ("Estudios sobre el teatro y el cine árabes"). Traducido por Aḥmad al-Magāzī, al-Hayʿa al-Miṣriyya, Egipto, 1972, pág. 51.

que era un medio de crítica a las malas costumbres y una llamada a la rebeldía, contra los cánones sociales y estatales establecidos.

Por otra parte había otro tipo de arte, el garagūz ("ojos negros"), en el que se usaban solamente guiñoles, así que era más sencillo que el teatro de sombras, más fácil de trasladar y no necesitaba luz para su representación.

"La representación del garagūz consistía en una mezcla de astucia, bondad, valentía cuando era necesaria, cobardía, paciencia o rebeldía a veces, revolución armada otras..." <1>

Estas dos artes se estancaron en sus primitivas etapas dramáticas y no evolucionaron. En realidad es difícil encontrar valores dramáticos en estas artes demasiado simples para ser drama.

2.- El día de "Āsūrā":

Es el décimo día del mes Muḥarram en el que Ḥusayn Ibn 'Alī fue asesinado en Karbalā'. Aquel día los chiíes representaban la historia de la matanza. La gente se reunía en una plaza donde se montaban tiendas de campaña, los partidarios de Ḥusayn se vestían de verde o de negro, y los de Yazīd Ibn Mu'āwiya, su enemigo, de rojo. En las primeras horas del día se representaba el último combate en el que Ḥusayn se convirtió en mártir. En aquel combate se utilizaban armas: sables, arcos, espadas... y también caballos como si fuera un combate real. Los partidarios de Ḥusayn iban cayendo uno tras otro y la lucha alcanzaba su

<1> 'Alī al-Rā'ī, Funūn al-Kūmīdiyā, ("Las artes de la comedia"), Kitāb al-Hilāl, n° 248, Egipto, 1971, pág. 52.

punto culminante cuando mataban a Ḥusayn y le cortaban la cabeza. Al final quemaban las tiendas donde estaban las mujeres y niños partidarios de Ḥusayn, y éstos salían huyendo.

Todos estos sucesos estimulaban a los espectadores y les causaban un gran dolor y tristeza que expresaban normalmente con gritos y lágrimas, y a veces uno de ellos se atrevía a amenazar e insultar a los partidarios de Yazīd.

Todos estos sucesos se desarrollaban al son de tambores y otros instrumentos.

Estas escenas podrían haber evolucionado hacia un teatro religioso de haber habido algún autor conocedor de los rasgos y técnicas del teatro al igual que sucedió con el teatro griego.

3.- Al-Halqa, "El círculo":

Esta es una forma teatral conocida especialmente en Marruecos. En al-Halqa los espectadores forman un círculo y un narrador les cuenta algunos relatos heroicos y mitológicos.

Este arte se basa en el diálogo y la actuación, pero también depende en gran medida de la participación de los espectadores.

Hoy día se puede hacer referencia a Yāmi' al-Fanā', una plaza de Marrakech, donde todavía se reúnen actores populares, payasos y encantadores de serpientes, y la representación de estas escenas tiene lugar durante todo el día ininterrumpidamente.

Lo cierto es que aunque todos estos aspectos están relacionados con la actuación o la representación, tienen escasa relación con la literatura propiamente dramática, ya que carecen de los rasgos y técnicas necesarios para la construcción dramática.

Líbano fue el pionero en la creación teatral. Su teatro se asemejó al teatro occidental debido a la interacción de la cultura europea en aquel país.

Mārūn al-Naqqāš representó obras teatrales que trataban temas populares. En estas obras se intercalaban canciones, así que era un teatro lírico muy adecuado a un público que no estaba familiarizado con este tipo de espectáculo.

A pesar de que su teatro era predominantemente lírico, al-Naqqāš lo utilizó como medio de tratar los problemas sociales que vivía.

En 1847, al-Naqqāš representó en su casa su primera obra, Al-Bajīl ("El avaro"), después de haber viajado a Italia y haber visto algunas obras teatrales. A la puesta en escena de esta obra asistieron los más importantes personajes y autoridades, que quedaron plenamente satisfechos con esta representación.

Muchos de los críticos consideraron aquella obra como una traducción de la obra del dramaturgo francés Molière, pero un importante investigador del teatro árabe, Muḥammad Yūsuf Naʿīm, piensa que esta obra no tiene nada que ver con la de Molière.

Más tarde, en 1849, al-Naqqāš representó otra obra: Abū al-Ḥasan al-Muqaffaʿ, ("Abū al-Ḥasan el ingenuo"), cuyo tema está inspirado en Las Mil y Una Noches.

"La última obra que representó fue al-Salīṭ, ("El insolente

envidioso"), en 1853 y es ésta una obra de tema social." <1>

Su hermano Nīqūlā, que fue su primer discípulo, continuó junto con otros más, con las actividades iniciadas por Mārūn y llevaron su mensaje al teatro realizando su labor con conciencia y madurez.

Otro discípulo de la misma familia es Salīm Jalīl al-Naqqāš, sobrino de Mārūn, que fundó un grupo de teatro en Beirut.

En Siria aparece el segundo creador del teatro árabe que es Abū Jalīl al-Qabbānī. Nacido en 1835, al-Qabbānī vive la época de florecimiento del teatro árabe iniciado por Mārūn y sus discípulos en Líbano. Sus conocimientos de la cultura árabe y turca, y lo que había aprendido de música, baile y canto le ayudaron a dar sus primeros pasos en la fundación del teatro árabe en Damasco.

La vida de este creador se puede dividir en dos etapas, la primera de prueba e iniciación se extiende desde sus comienzos a partir del año 1865 hasta el año 1884 en que se trasladó a Egipto. En su segunda etapa se instala en Egipto, donde debutó con algunas obras representadas en Alejandría y después en el Cairo. <2>

Al-Qabbānī fue el auténtico creador del teatro musical árabe, por lo que se le considera el pionero de este arte. Probablemente conoció algo de la literatura turca, especialmente algunas obras teatrales de autores turcos del siglo pasado

<1> Muḥammad Yūsuf Naʾīm, al-masraḥiyya fī al-adab al-ʿarabī al-ḥadīth, ("La obra teatral en la literatura árabe contemporánea"), 3ª ed. Dār al-Taḡāfa. Beirut, 1980, pág. 38.

<2> Muḥammad Yūsuf Naʾīm, al-Ṣayj Aḥmad Abū Jalīl al-Qabbānī, Dār al-Taḡāfa. Beirut, 1963. Del prólogo.

traducidas al árabe y partió en sus comienzos de la observación de aquellas muestras en sus aspectos más sencillos, basándose así en el canto, la música y el baile, y en sus aspectos más complejos tomados de la literatura turca. <1>

Lo que llama la atención del teatro de al-Qabbānī es que no se limita a los moldes teatrales occidentales, sino que adorna su teatro con otras muchas artes como la música, el baile y recitales de poesía. También hace uso de la tradición histórico-cultural árabe y de ahí toma la fuente de inspiración para sus obras, así que no emprende su labor supeditándose a "temas de la vida cotidiana: escenas populares, sus problemas, o en sus dialectos..., sino que inició su labor comunicándose en un lenguaje clásico con una nación unida por su historia común y su amplia herencia poética". <2>

Este fue, pues, el comienzo del teatro árabe que tomó al europeo como modelo y fue en algunos sentidos una imitación del mismo.

Después de esos dos genios, otros muchos artistas crearon y difundieron el teatro árabe, especialmente egipcios, como: Ya'qūb Ṣanū' , Salāma Ḥiṡāzī,...

La traducción fue un medio importante para vincular la literatura árabe con la europea. En muchos países del mundo árabe se inició una gran actividad en el campo de las traducciones. Se dedicaron a traducir, especialmente, del francés y del inglés, pero no se limitaron a traducir a una

<1> Muḥammad Yūsuf Na'īm, al-Masraḥiyya fī... op.cit. pág.65

<2> 'Ādil Abū Ṣanab, Bawākīr al-ta'līf al-masraḥī fī Sūryā, ("Primeros escritos teatrales en Siria"). Dār al-Anwār. Siria, 1978, pág. 12.

escuela teatral en concreto, sino que traducían aquello que les atraía "basándose en la fama del autor o de la obra, o la adaptabilidad de éste al gusto árabe de la época". <1>

Después, algunos autores dirigieron su mirada hacia la historia y el patrimonio cultural árabe, inspirándose en ellos para escribir sus obras, y destacaban acontecimientos y situaciones que provocaran el orgullo nacional, pero tras esto había motivos políticos, sociales y nacionales.

Los escritores árabes trataron a través de la historia muchas situaciones, unos ensalzaron a sus genios y héroes describiendo sus hazañas, otros refirieron las situaciones bélicas en que los árabes demostraron su valor. Esta tendencia a basarse en su herencia cultural e histórica demuestra que es una nación viva, y no le es posible enterrar sus raíces y desvincularse de su pasado porque el presente es la continuación del pasado unida a una evolución de éste, y la literatura es la depositaria del patrimonio de cualquier nación, un espejo en el que se reflejan sus esperanzas...

Por otro lado esta orientación demuestra que esta nación sufrió mucho para defender su personalidad propia frente a las influencias de mongoles, turcos y cristianos. Hoy día se encuentra frente a otras amenazas aún más peligrosas pero se esfuerza en afrontarlas con valentía preservando su existencia, afirmando su identidad... y una manera de hacerlo es conservar su patrimonio histórico, artístico y cultural y preservar sus tesoros.

Ciertamente, los creadores como al-Naqqāš o al-Qabbānī no

<1> Muḥammad Yūsuf Naʿīm, al-Masrahiyya... op.cit. pág. 195.

tuvieron los medios que les permitieran profundizar en su legado histórico y cultural para utilizarlo en su teatro, pero aunque ellos creían que sólo había un modelo de teatro, el occidental, poco a poco iban introduciendo aspectos del arte popular en sus obras e iban creando un drama y un teatro árabe propio.

Sin duda los creadores del teatro árabe se encontraron en sus comienzos sin un punto de referencia, se sintieron sin raíces adentrándose en un terreno poco firme ya que el modelo que tenían, el europeo, no tenía relación alguna con su vida. A propósito de esto un gran dramaturgo dijo: "Si hoy día apareciera Shakespeare en Egipto, sin duda alguna se quedaría perplejo buscando algún ejemplo a seguir cuando emprendiese su labor". <1>

Por todo esto, los dramaturgos árabes intentan inspirarse en su ambiente, su legado popular y su flokllore, mostrándolos bajo un nuevo aspecto para tratar los problemas humanos eternos, y es ahí donde existe la auténtica personalidad árabe que puede encontrar sus raíces en el pasado, en su arte popular. Esta reafirmación de la propia identidad es un problema de toda nación nueva, ya que las naciones establecidas en sus antiguas civilizaciones no necesitan reafirmarlas, y esto es lo que impulsó a algunos dramaturgos árabes a buscar un modelo de teatro auténticamente árabe.

Algunos autores encontraron su modelo en las Maqāmāt, de al-Hamadānī y al-Ḥarīrī, y otros lo encontraron en el personaje del narrador, al-rāwī.

Tawfīq al-Ḥakīm fue el dramaturgo más destacado entre los

<1> Tawfīq al-Ḥakīm, al-Fannān, ("El artista"). Dār al-Kitāb al-ʿYadīd. El Cairo, 1970, pág. 136.

que se esforzaron por dar con un modelo árabe propio. El propuso la introducción de al-Ḥakawātī, al-Maddāḥ, y al-Muqallid para educar el gusto teatral del espectador árabe y crear así un modelo teatral egipcio que tuviera sus raíces en el arte popular. Este modelo podría abatir las teorías más modernas del teatro contemporáneo, ya que populariza la cultura. Al-Ḥakīm cree que un modelo como éste "puede ser útil para adaptar cualquier obra antigua o moderna, nacional o internacional". <1>

Al-Ḥakīm también intenta establecer una relación íntima entre el arte y el hombre a través de la demolición de la barrera que existe entre el espectador y la acción teatral, creando una vinculación viva y directa entre al-Ḥakawātī, al-Muqallid, al-Maddāḥ y el público, ya que según él deben ser inseparables. Ellos pueden moverse fácilmente, sin trabas, sin necesidad de decoración ni ropa, pueden llegar a todas las clases sociales llevando consigo "los frutos eternos del arte y de la mente por medios muy simples". <2>

Al-Ḥakīm piensa que el Muqallid necesita tener un talento más agudo que el actor, porque los diálogos del actor son siempre parecidos y éste se despoja de su auténtica personalidad, mientras que el Muqallid se debate entre dos personalidades diferentes: la propia y la del personaje que interpreta, "se introduce en el personaje y se aleja al mismo tiempo". <3>

A pesar de que en sus orígenes este modelo es primitivo,

<1> Tawfīq al-Ḥakīm, Qālabunā al-masrahī, ("Nuestro modelo teatral"). Ed. Maktāba al-Adāb. El Cairo, 1967, pág. 14.

<2> Tawfīq al-Ḥakīm, Qālabunā... op. cit. pág. 17

<3> Tawfīq al-Ḥakīm, Qālabunā... op. cit. pág. 14.

está vinculado a las teorías más modernas del teatro contemporáneo, ya que los espectadores tienen que participar en la creación y no conformarse con asistir a la representación de una manera pasiva. Además, aunque este modelo parece romper con los rasgos esenciales del teatro, su propósito no es solamente un cambio o una renovación, sino que esconde tras de sí un noble propósito: "simplificar los medios y llevar con menores gastos los majestuosos frutos del arte y del intelecto humano a toda la sociedad en sus barrios y en sus pueblos". <1>

Yūsuf Idrīs es otro dramaturgo que probó a introducir un aspecto folklórico en el teatro, en un intento por consolidar el teatro árabe, y prueba de esto es su obra al-Farāfīr, de 1963. Él piensa que el teatro árabe tuvo un nacimiento anómalo, desde su punto de vista el teatro árabe es "un sobrino falso del teatro francés de los siglos XVIII y XIX". <2>

Así pues, Yūsuf Idrīs adoptó ideas de al-Sāmīr, que es una representación teatral que se celebra en las fiestas. El papel más importante lo desempeña el Farfūr; él es el eje, todos los sucesos dependen de él. El Farfūr hace reír a los presentes con sus opiniones y posturas. El Farfūr es un verdadero ejemplo del héroe narrador egipcio, inteligente y burlón". <3>

El Farfūr de Yūsuf Idrīs es un payaso, un sabio y un filósofo al mismo tiempo.

Yūsuf Idrīs piensa que los espectáculos que servían de diversión a sus antepasados dependían del Farfūr, los

<1> Tawfīq al-Ḥakīm, Qālabunā... op. cit. pág. 22.

<2> Yūsuf Idrīs, al-Farāfīr, Maktaba Miṣr. El Cairo, 1984, pág. 17.

<3> Yūsuf Idrīs, al-Farāfīr... op. cit. pág. 37.

espectadores empujaban a los farfures al escenario y ardían de entusiasmo, alegría y risa con su actuación. Ya entonces estaba allí presente el teatro, lo que necesitaba era hacerse un sitio en la vida cotidiana. "Para crear el teatro egipcio no es suficiente encontrarse un tema teatral, sino que hay que crear la técnica adecuada a la representación de la vida". <1>

Yūsuf Idrīs intentó crear con su proyecto un teatro egipcio que tratara los temas de la vida con un estilo popular. Ha logrado escribir auténticas obras teatrales de estilo popular tratando, a su vez en ellas temas más serios.

Yūsuf Idrīs intentó romper las barreras que separan al actor del espectador para hacer el teatro realidad y la realidad teatro. "El cree profundamente en este sistema y por eso anima a los dramaturgos egipcios a que busquen inspiración en la literatura popular olvidada, ya que allí encontrarán su auténtica identidad". <2>

EL PATRIMONIO CULTURAL Y EL TEATRO ARABE

La creación del teatro árabe se basó en sus orígenes en el patrimonio histórico-cultural árabe. Su fundador original, Mārūn al-Naqqāš escribió su segunda obra, Abū al-Ḥasan al-Muḡaffal, ("Abū al-Ḥasan el ingenuo"), en 1845, inspirándose en Las Mil y Una Noches, y en concreto en el relato "al-Nā'im wa-l-yaqzān" ("El dormido y el despierto"). <3>

<1> Yūsuf Idrīs, al-Farāfir... op. cit. pág. 51.

<2> Nādiya Ra'ūf Faray, Yūsuf Idrīs wa-l-masrah al-miṣrī al-hadīth, ("Yūsuf Idrīs y el teatro egipcio contemporáneo"). Dār al-Ma'ārif. El Cairo, 1976, pág. 109.

<3> Muḥammad Yūsuf Naym, al-Masrahiyya... op. cit. pág. 367.

Los dramaturgos utilizaron su patrimonio histórico y cultural aprovechando sus símbolos para la vida actual, escogiendo de entre su historia las situaciones heroicas nacionales. La situación sometida de los árabes, el incremento de las amenazas de colonización, la traición de sus presidentes y caudillos hicieron a los dramaturgos dirigirse a su pasado para revivir las glorias, provocar la rebelión y olvidar el sentimiento de humillación que envuelve la vida del hombre árabe.

Las fuentes de inspiración más importantes para sus temas son las siguientes:

1.- Los relatos de Las Mil y Una Noches:

Quizá porque estos relatos tienen mayor fama que otros, describen unos ambientes fantásticos y exóticos, unos sucesos extraños y divertidos que dan pie a plantear temas muy diversos en los que abundan situaciones sugerentes. Con los relatos de Ṣahrazād, Ṣahriyār, Abū al-Ḥasan al-Mugaffal, circuló nueva savia en el panorama del teatro árabe contemporáneo.

2.- Los relatos populares, epopeyas y biografías:

Estos relatos tratan en su mayoría de héroes valientes y personajes históricos, y se han conservado mediante la tradición oral, ya que se iban transmitiendo de palabra de una generación a otra, llegando así hasta nuestros días, aunque cada generación iba añadiendo nuevas aventuras y hazañas.

El relato de mayor fama es el de ‘Antara Bīn Ṣaddād, que llegó a ser un héroe a pesar de ser un esclavo negro en la época de la Ṷāhiliyya (preislámica). El liberó a su tribu de los enemigos que les habían sometido, cuando todos los hombres

estaban ausentes. 'Antara demostró su nobleza liberando a su pueblo de la opresión. En este relato se ensalza la personalidad de 'Antara y se demuestra que el sentido del honor depende de los rasgos morales del individuo y no de sus orígenes.

3.- El teatro de sombras y quiñol:

Según los investigadores este tipo de teatro tiene su origen en China, pero llega a Oriente Medio y deja importantes huellas en el teatro, especialmente en la comedia, ya que también ésta depende de la burla, el juego de palabras, el uso de insultos y tacos, etc.

La influencia de garaqūz se hace notar en cierto tipo de teatro árabe, como el de Egipto, y especialmente en el teatro de 'Alī al-Kassār, que realizó un teatro parecido a la "Comedia dell Arte" italiana suprimiendo las barreras que existían entre el actor y el público.

4.- El teatro improvisado, "al-Sāmīr":

Se llama también acto cómico. Este tipo de teatro "estaba ligado al campesino egipcio, ya que estas representaciones siempre estaban presentes en sus fiestas, en cualquier acontecimiento alegre o simplemente como diversión en las noches estivales". <1>

El carácter esencial de este teatro es la improvisación, ya que de ella depende el efecto cómico de la actuación.

Existen muchas manifestaciones teatrales parecidas en otros países árabes, "quizá sean fenómenos heredados comunes, que

<1> Nādiya Ra'ūf Faraỵ... op. cit. pág. 59.

surgen normalmente en los grupos dedicados a una labor. Se manifiestan en sus fiestas y celebraciones y se basan en el instinto de imitación y a las influencias y condicionantes del grupo". <1>

5.- Teatro histórico:

Varios dramaturgos observaron los grandes acontecimientos históricos y se detuvieron en algunos de ellos, pulimentándolos, ofreciéndolos como símbolo para el presente y destacando sus personalidades más relevantes como: al-Ḥallāy, al-Ḥusayn, ‘Abd al-Rahmān al-Dājil... Las revoluciones históricas también se convirtieron en símbolos vivos que los dramaturgos ofrecían a la sociedad contemporánea bajo el pretexto de la historia.

6.- Teatro religioso:

Otros dramaturgos se dirigieron a la religión para tomar sus temas, utilizando temas religiosos como base para sus dramas. Les empujaba a ello el deseo de revisión y reforma de los planteamientos morales, intelectuales y espirituales que aún hoy siguen vigentes, preocupando al hombre en todo el mundo.

Algunos temas de obras teatrales contemporáneas han sido: Ahl al-Kahf, ("La gente de la caverna"), Adam wa Hawwā, ("Adán y Eva"), Yūsuf al-Ṣiddīq, ("José el sincero"); sobre la personalidad del profeta Muḥammad, etc...

Los dramaturgos árabes contemporáneos han visto el teatro como una forma de orientación y estímulo, aunque los puntos de vista de los dramaturgos varían a la hora de realizar sus

<1> Muḥammad Yūsuf Naʾīm, al-Masraḥiyya... op. cit. pág. 76.

planteamientos basándose en su patrimonio cultural. Algunos desean simplemente atraer al público hacia el teatro, como fue el caso de Mārūn al-Naqqāš. Otros consideran su patrimonio histórico-cultural como un estímulo para despertar la conciencia política, un arma para desafiar al imperialismo y colonialismo, y para construir una nación árabe unida y en paz. Otros pretenden resucitar las características con las que el hombre árabe se ha distinguido a lo largo de la historia y proponen un modelo de moralidad que tiene a la honradez por la virtud más importante.

Algunos autores trataron la historia de una manera especial, profundizando en los sucesos históricos y poniéndolos en tela de juicio. Algunos autores incluso se exceden en este juicio, considerando sucesos irracionales que ni siquiera constan en las crónicas, "... 'Izz al-Dīn al-Madanī fue uno de los que empezó a cambiar las realidades de la historia y a preguntarse por casos concretos". <1> En su obra, Dīwān al-Zanġ, ("El gobierno de los negros"), al-Madanī trata el tema histórico de la rebelión de los esclavos negros en el califato 'abbasí. Esta revolución acaba corrompiéndose por dentro, en sus propias bases, los promotores de esta revolución acaban convirtiéndose en los verdaderos enemigos de la misma. Con todo esto, a lo que verdaderamente hace referencia al-Madanī es a todas las revoluciones y golpes militares que se suceden continuamente en los países del Tercer Mundo. En la obra de al-Madanī al asamblea revolucionaria acaba dejándose sobornar con el dinero, con la perspectiva de una vida placentera y termina

<1> 'Alī al-Rā'ī, "al-Tārīj al-'arabī wa-l-masrah", (La historia árabe y el teatro), Rev. al-Hayāt al-masrahiyya, N° 24. Damasco, 1985, pág. 117.

olvidando sus ideales revolucionarios a excepción de uno de sus miembros, Rafīq, que se mantiene fiel a sus ideales. Esta es la forma en que mueren las revoluciones del Tercer Mundo: la traición de sus caudillos.

Una de las consecuencias de esta manera de tratar la historia fue que el teatro consiguió llegar a la conciencia popular, hablándoles de los personajes históricos honrados, fieles a sus principios...

Los diferentes autores descubrieron en los libros de historia que es el pueblo el que construye la historia, o mejor dicho, él es la misma historia al margen de sus circunstancias, sus reyes, sus presidentes... Los dramaturgos observaron la historia de una manera nueva y distinta: con la conciencia de un investigador y con la sagacidad de un sabio.

Muchos personajes consagrados durante siglos perdieron su aureola e incluso fueron despreciados, y otros que habían sido despreciados anteriormente bajo las acusaciones de paganos, ladrones, ateos, etc., fueron reconocidos como benefactores y ensalzados mucho más que reyes o presidentes.

Así pues, los autores no confiaron en las apreciaciones que hacía la historia y empezaron a estudiarla de nuevo buscando la verdad.

Pero los autores no pretenden escribir "obras teatrales históricas, sino que la ventaja existe en escribir obras que traten la historia como conciencia histórica" <1>, porque existiría el riesgo de que se convirtieran en un tipo de oratoria teatral que sirviera para criticar a los gobiernos, los

<1> 'Alī al-Rā'ī, "al-Tārīj al-'arabī...", art.cit. pág.123

presidentes y situaciones, y esta no sería la actividad propia de un teatro histórico. Lo oportuno sería revitalizar la vinculación entre el presente y el pasado con habilidad e inteligencia para "reunir las diferentes épocas árabes e incitar al hombre árabe a pensar en su actualidad o vigencia actual, y hacerle conocer su pasado y estimularle a que se pregunte por su futuro y su destino". <1>

<1> 'Alī al-Rā'ī, "al-Tārīj al-‘arabī...", art.cit. pág.123

Primera Parte:
Ejemplos concretos

Al-Tarbī' wa-l-Tadwīr

("Lo cuadrangular y lo redondo")

'Izz al-Dīn al-Madanī <1>

Al-Madanī escribió su obra teatral inspirándose fundamentalmente en el libro de al-Ŷāḥiẓ del mismo título.

Al-Ŷāḥiẓ, célebre escritor 'abbasí, muerto en 255 de la Hégira (869 de C.), es un conocido sabio y en sus libros refleja toda su ciencia y su literatura; entre ellos: al-Bayān wa-l-Tabyīn, ("Ilustración de la elocuencia"), al-Bujalā', ("Los avaros"), al-Hayawān, ("El animal"), Risālat al-Tarbī' wa-l-Tadwīr, una obra satírica, originada en una fuerte discusión con Aḥmad Bin 'Abd al-Wahhāb, cuando éste estaba de paso por Basora en el año 231 de la Hégira (846 de C.), donde vivía al-Ŷāḥiẓ. "En esta Risala (carta), encontramos algunas opiniones del autor sobre Aḥmad Bin 'Abd al-Wahhāb, en las que trata de incluir y reflejar su cultura, filosofía y opiniones sobre la vida. Otro motivo a destacar es el odio que sentía por Aḥmad, porque éste acusaba a al-Ŷāḥiẓ de querer conseguir una estrecha amistad con el visir al-Zayyāt (m. en 847 de C.), escritor, poeta y visir de dos califas 'abbasíes: al-Mu'taṣim y al-Wāṭiq. Además Aḥmad era severo, grosero e incluso presumido y pese a su ignorancia pensaba que era un sabio". <2>

Al-Ŷāḥiẓ deja a su rival alterado con graciosas y burlonas imágenes, emplea adejetivos que calificaban sobre todo su figura física; también se burla de su ciencia y su carácter, intentando

<1> Revista al-Fikr, Túnez, año 23, N° 1, octubre 1977.

<2> Aḥmad Kamāl Zakī, al-Ŷāḥiẓ, Al-Hay'a al-Miṣriyya li-l-kitāb. El Cairo, 1977, pág. 37.

humillar su orgullo. Al-^Āḡḡiḡ dice en su libro:

«Aḡmad es exageradamente bajo, y él simula y pretende que es exageradamente alto. Es como un cuadrángulo, pero por la anchura de su talle se puede pensar que tiene forma casi esférica. Tiene los brazos y las piernas arqueados. Los dedos cortos, sin embargo él piensa que es alto y delgado..., es mayor, muy mayor, mientras él dice que es joven, casi un niño.»
<1>

Un recurso utilizado por al-^Āḡḡiḡ en su libro para burlarse y hacerle ver su ignorancia e insipidez a Aḡmad es hacerle constantemente muchísimas preguntas, que no tienen respuesta alguna. Son preguntas muy variadas sobre ciencia, literatura, el origen del hombre y las posibles semejanzas entre el hombre y el mono, el flujo y el reflujo, los mitos y las fantasías, por ejemplo:

«Cuéntame del Ave Fénix, y ¿quiénes son sus padres?, ¿se creó solamente de un macho y de una hembra?, ¿por qué la consideraban estéril?, ¿por qué es hembra y no es varón?» <2>

«¿Qué piensas del flujo y reflujo? ¿acaso es por un ángel que pone un pie y levanta otro?...» <3>

<1> Al-^Āḡḡiḡ, al-Tarbī' wa-l-Tadwīr, Al-Ma'had al-Firansī li-l-dirasāt al-^ʿarabiyya. (El Instituto francés de estudios árabes). Damasco, 1955, pág. 5.

<2> Al-^Āḡḡiḡ, al-Tarbī'... pág. 31.

<3> Al-^Āḡḡiḡ, al-Tarbī'... pág. 91.

«Algunos de tus discípulos dicen que tú sabes por qué la yegua no tiene bazo, y por qué el camello no tiene hiel, y por qué el pez no tiene pulmón, y por qué las ballenas del mar no tienen lengua... y dicen que tú sabes del murciélago setenta maravillas, mientras nosotros sólo conocemos siete. Y que sabes del oro cien propiedades, mientras la gente no conoce más que diez.» <1>

Ahora pasamos a la obra teatral de al-Madanī: consta de un sólo acto, y aparece un solo personaje, Aḥmad Bin 'Abd al-Wahhāb.

El argumento

Aḥmad aparece rezando y quejándose de la injusticia existente y pide a Dios que le ayude. Se dirige hacia el Ma'ylis al-Maḏālim (Tribunal de querellas), para hacer una denuncia. En la puerta del Ma'ylis, él se encuentra entre mucha gente quejándose, y después ante el Califa que preside este Ma'ylis, formado también por otros jueces. Trata de explicar su denuncia diciendo:

- «Un hombre escribió un libro famoso llamado al-Tarbī' wa-l-Tadwīr en el cual me insultó; entonces, le condeno por estas acusaciones: la primera, porque se burló de mi persona; la segunda, se burló de mis antepasados; la tercera, se burló de mi clase; la

<1> Al-Yāḥiẓ, al-Tarbī'... pág. 94.

cuarta, despreció mi cargo, y la quinta, despreció mi ciencia.» <1>

Les entrega un ejemplar del libro y el califa le dice que identifique a su enemigo, y él le contesta que es al-^ĀYāḥiẓ, "un hombre muy bajo, muy feo, muy enano... su ojo se mueve a diestro y siniestro como el ojo del camaleón, espiando durante el día y la noche, mirando a la gente en sus casas y en sus soledades, con sus mujeres, vigilando sus fallos e incluso sus intenciones, revelando sus secretos, y esto es una vergüenza, ¿no crees?, ¡oh, Califa!, ¡oh, sucesor del Profeta de Dios!". Empieza después a compararse con al-^ĀYāḥiẓ, contando su belleza y perfección y la fealdad e imperfección de su rival, desafiándole e insultando a sus padres, a su familia, y despreciando su ciencia. Luego Aḥmad habla de sí mismo, de su abuelo y de su padre con un orgullo incomparable, cuenta su situación hablando de su sueldo, de algunos gastos como: comida, bebida, transporte y otros servicios, las facturas del coche de su hija, de la preciosa lámpara que había comprado y las bebidas alcohólicas. Más adelante nos cuenta y describe su trabajo: su enorme despacho, su cargo como jefe de redacción del Califa. Nuevamente insulta a al-^ĀYāḥiẓ explicando los motivos de la enemistad entre ellos. Vuelve a describirse y también a sus colegas, que son los grandes escritores de la historia, desde los Faraones hasta nuestros días, mencionando sus saberes y sus conocimientos. Al final reza y concluye su oración con algunos versículos del Corán. Termina la obra con las palabras de Aḥmad dirigidas al al-^ĀYāḥiẓ:

<1> Al-Madani, al-Tarbi'... pág. 53.

- «Yo podría preguntarte muchas cosas, porque tengo miles y miles de preguntas y miles y miles de respuestas, pero tú eres un ser débil, pequeño, insignificante, ignorante...» <1>

Esta obra es un "parangón" del libro de al-Ŷāḥiẓ, Risālat al-Tarbī^c wa-l-Tadwīr, según el propio autor (pág. 47). Si al-Ŷāḥiẓ había dejado en su libro a su enemigo deformado, aún peor parado sale el personaje de al-Madanī en su obra teatral; quiere caricaturar el pensamiento, el orgullo, y la falsa presunción de Aḥmad Bin 'Abd al-Wahhāb:

- « ...¿dónde estás, Ŷāḥiẓ? escúchame y deja tu egoísmo, tus mentiras y tu humillación. Contempla la belleza con la que Dios me correspondió, deja tu envidia, orgullo, astucia y presunción, mi padre, que Dios lo tenga en su seno, me llamaba: ¡oh, Aḥmad, oh guapo!, ¿tienes sed?, bebe, ¡oh guapo!, ¡levántate oh guapo!, mira ¡oh guapo! ¿tienes hambre? ¡oh guapo! ten cuidado de la lluvia para que no te enfríes, hijo mío, ¡oh, guapo!, ¡oh Aḥmad! ¡oh belleza y perfección!, ¡oh guapo!, ¿dónde estás? vuelve a casa y no juegues con los niños del barrio.» <2>

En cuanto a al-Ŷāḥiẓ y la figura que presenta en la obra, también es de deforme, según la descripción de Aḥmad, que estaba provocado por un ciego rencor y una cruel venganza, Aḥmad describe a al-Ŷāḥiẓ así:

<1> Al-Madanī, al-Tarbī^c... pág. 67.

<2> Al-Tarbī^c... pág. 53.

- «El es como un manojo de carne corrompida, huesos putrefactos, con nervios sueltos y suciedad, ¡Dios me proteja!, él llega a tener seis palmos y dos dedos de altura y dos palmos de anchura. El metafóricamente es un palo partido, antiguo y corto, que no vale ni siquiera para remover el fuego en el Infierno.» <1>

Al-Madanī utiliza algunos recursos artísticos como la contradicción, para burlarse del personaje de Aḥmad, y crear una especie de ironía. Aḥmad, cuando cuenta su denuncia al Califa y los jueces, dice y repite que es una cuestión muy sencilla y puede resumirse en dos palabras, mientras él habla del asunto repitiéndolo exageradamente.

En esta obra, al-Madanī trata también un tema intelectual, la relación entre el verdadero sabio y el pedante y falso. También el papel que desempeña cada uno de ellos, así las molestias que causan a los sabios algunos pedantes, tal es el caso de Aḥmad. Se puede observar que el personaje de Aḥmad en la obra es un personaje totalmente contemporáneo, y no le puede distinguir de los funcionarios, o sea, de algunos cargos importantes; o de algunos escritores semicultos que viven bajo la sombra de sus gobiernos, y que no están allí por su talento sino por la capacidad de su hipocresía.

Aḥmad trata de esforzarse para demostrar su relación familiar con el Califa `abbasi. Cuando explica su problema y cuenta esta cuestión, podemos observar que es un personaje actual y no histórico; dice, por ejemplo, hablando de sus

<1> Al-Tarbī'... pág. 54.

ingresos y gastos:

- « ...pero, resta del sueldo 175, precisamente, ni más ni menos. Sí, 175 dinares, por gastos de comida y bebida: patatas, tomates, pimientos, carne, dulces y café. Resta 45 dinares para la modista de la respetuosa mujer. Resta 20 dinares para la peluquera de la mujer. Resta 20 dinares para los zapatos de la elegante mujer. Resta 65 dinares, precio de perfumes, visitas de la señora, mi ahorrativa esposa. El resto del sueldo son 128 dinares.» <1>

Al-Madanī no se conforma con el conflicto existente entre al-^ĀYāḥiz̤ y Aḥmad, sino que lo propaga a todas las clases sociales. Es un conflicto social entre la clase baja y la alta:

«Aḥmad: - deja las morales, tú sabes que no me gustan, son igual que la ficción del hombre que pretende que puede escapar del marco histórico y social, ¿no es así? Tú eres hijo de un pescadero, tu tío es panadero, el otro tío es leñador. Tú eres el súbdito ignorante, el súbdito callado, ¿por qué no te conformas con él? Has volado, pero tus alas estaban rotas, nunca has volado, ¿cuántas veces has fracasado en tu vida?, ¿cuántas?, di... mientras yo -gracias a Dios- estoy aferrado a mi clase que es la clase de las personalidades humildes. ¿No os dije, -señores-, que a mí me gusta la humildad y los humildes?, tengo el

<1> Al-Tarbī'... pág. 61.

honor de pertenecer a los pequeños humildes.» <1>

Pero después vuelve a la realidad y reconoce la insipidez de su clase y la poca importancia de su vida. Lo nota porque los proyectos de esta clase son enormes y no pueden realizarse más que en sueños. Porque a esta clase de empleados, escritores del sultán a lo largo de la historia, en su mayoría sólo les importaba tener un coche, una casa y una mujer lujosos.

Respecto al lenguaje empleado, es bello y vivo, hay una mezcla de lo clásico y lo moderno, ya que un tema como éste no se puede tratar de otra forma. El autor se movía entre la época de al-Ŷāḥiẓ y la nuestra. Al-Madanī logró la autenticidad del lenguaje a través de algunos recursos expresivos y estilísticos para revivir lo clásico a través del buen ritmo de la prosa. Las frases son cortas con empleo del pleonismo y la sinonimia. También por el uso de algunos versículos del Corán (págs. 47, 67), y de refranes; por ejemplo Aḥmad, al hablar de vengarse de al-Ŷāḥiẓ dice en la página 48:

« ما ضاع حقٌ وراءه مطالبٌ »

«No se pierden los derechos mientras haya quienes los exijan.»

Y como al-Ŷāḥiẓ empezó la sátira, dice Aḥmad (pág. 52):

« البادئُ أظلمُ »

«El que empieza es más injusto.»

y otra expresión muy corriente que utiliza Aḥmad cuando habla de su clase con orgullo, diciendo (pág. 65):

<1>Al-Tarbi'... pág. 60.

«الرجوع إلى الأصل فضيلة»

«Volver a la raíz es una virtud.»

Sean las palabras de Aḥmad lo que sean, insultando a al-Yahiz y ensoberbeciéndose a sí mismo, diciendo que sus escritos son pruebas y documentos que quedarían para siempre y que una tras otra generación los van a estudiar y leer, y que tanto la literatura de al-Yāḥiz, como sus escritos y estilo, sus conocimientos, su sabiduría y su ciencia se los llevará el viento, y que la escritura es inútil sin el sultán al igual que el sultán es inútil sin escritura..., y la escritura que no depende del sultán es calumnia, hipocresía y herejía. Pero todos nosotros sabemos exactamente que la realidad es todo lo contrario a esto. Al-Yāḥiz va a permanecer como un punto brillante para siempre, porque era un verdadero sabio y excritor, mientras que Aḥmad y sus semejantes van a los muladares de la historia. Sabemos también que si no fuera por el libro de al-Yāḥiz, y de su burla de Aḥmad, nadie conocería el nombre de Aḥmad Bin 'Abd al-Wahhāb.

Finalmente esta corta obra teatral de al-Madanī no es ninguna excepción en su creación teatral, ya que no se aparta de tantas otras obras suyas; posee una buena calidad, al igual que Dīwān al-Zanī, la obra maestra de este autor.

La gran aportación de esta obra es que el autor supo caracterizar y perfilar al único personaje, de una forma bella e interesante que atrae al espectador y al lector de una manera especial.

Tañtal

("Tantalo")

Tāhā Sālim <1>

Es una obra que consta de un solo acto con varias escenas y está basada fundamentalmente en el legado popular. Es una obra abstracta y cuyos personajes simbolizan los distintos grupos, clases sociales y mentalidades...

Tāhā Sālim procura tratar a través de esta obra algunos temas sociales y a su vez condena algunas de estas creencias y opiniones. *Tañtal*, -tántalo-, es un personaje mitológico conocido en todas las regiones de Iraq, sobre todo en el sur y más concretamente en al-⁶Imāra. Este mito fue transmitido de generación en generación hasta nuestros días, narrando una serie de aventuras y sucesos acaecidos entre *Tañtal* y algunas personas. No se puede saber nada sobre la realidad de este personaje, pero algunos lo imaginan como si fuera un ángel del cielo que habita nuestra tierra. Según la creencia popular, se encuentra en los cementerios, zonas abandonadas y rincones lejanos, donde intenta establecer sus trucos y trampas. Hay personas que creen en este personaje tajantemente y cuentan de él algunas historas; el pastor, el pescador y el viajero, todos estos cuentan algunas historias de lo que sucedió con este personaje.

Este personaje sirve también para asustar a los niños, sobre todo a aquellos que no dejan de llorar o insisten en sus peticiones, les entra un gran miedo y dejan de molestar al oír:

<1> Ejemplar escrito a máquina.

"ya viene Tanṭal".

Es sabido también que Tanṭal puede aparecer de diferentes formas, es fuerte y puede convertirse en un animal o en una persona; en los relatos es algunas veces un pez grande, otras una luz brillante, una persona, un animal salvaje, un niño, un joven, un anciano o una cabra...

Al que le toca la mala suerte y se encuentra con él, tiene que ser valiente y fuerte, porque de lo contrario Tanṭal aprovecha la ocasión para aumentar sus trampas. <1>

En relación con esta obra vemos que el protagonista, Ṭilba, representa un ejemplar del consciente, del rebelde que va contra las creencias falsas, continuando su viaje por el misterioso camino, "ṭarīq al-ṣadd mā radd" (camino al que se va y del cual no se regresa), para desafiar a Tanṭal, aquel horroroso fantasma que paraliza las fuerzas, asusta a los corazones y cultiva el miedo y el terror en las almas. Ṭilba es muy decidido, no vacila un momento pese a los intentos de los otros personajes que aparecen en formas de troncos de palmera, que le aconsejan para que deje de viajar por este camino, pero él sigue su viaje rechazando su intervención. Lo que se observa en este caso es que los troncos simbolizan a la clase popular, muy limitada y atada por las leyendas y ficciones, a las cuales Ṭilba trata de desafiar.

Tanṭal, en la obra de Ṭāhā Sālim, es simbólicamente una casa a la que se dirige Ṭilba para comprarla y vivir en ella. La gente piensa que la casa está habitada por las ánimas, y un

<1> Karīm 'Alqam al-Ka'bī, "al-mu'taqadāt al-ṣa'biyya fī-l-
'Imāra" (Las creencias populares en al-'Imāra). Rev. al-Turāt
al-Ṣa'bī, Iraq, n° 7, 1973.

pregonero la vende una y otra vez, porque la persona que la habita se vuelve loca. Este es el punto de partida de la labor de Tilba, que quiere romper y destruir esta creencia a pesar de todas las dificultades y obstáculos que encuentra por las fuerzas del mal simbolizadas en la obra con la forma de caras de murciélagos, "simbolizando el mal de esta forma, el autor lo hace a propósito, esta deformación corporal es para crear un rechazo en los espectadores, porque estos seres están relacionados con la oscuridad y con la leyenda popular que dice que este animal ataca sobre la cara del hombre y no la suelta hasta que no se le muestre un espejo de oro". <1>

En la obra aparecen varios personajes, entre ellos: la madre, la esposa, el pregonero, etc. Pero el principal es Tilba, personaje de carácter fuerte, rebelde, que rechaza las fábulas y ficciones que algunos han divulgado. Este compra la casa a pesar de los rumores existentes y consigue a pesar de todo la victoria de las fuerzas que van contra su voluntad, y así regresar de aquel camino misterioso.

El autor utiliza a este personaje, Tilba, para criticar y condenar las quimeras que paralizan al pueblo limitando una serie de acontecimientos. Este personaje parecía como un hacha en las manos del autor que intenta destruir aquel mundo imaginario y misterioso para él. Por un lado vemos los troncos que simbolizan a la clase popular paralizada y desesperada:

«tronco 1º: - ¡ah!... se ha secado mi cabeza.

<1> 'Alī Muzāḥim 'Abbās, Aṭar al-turāt al-ša'bī fī masrahiyyāt Tāhā Sālim, ("La influencia del legado popular en las obras teatrales de Tāhā Sālim"). Al-Mu'assasa al-ʿĀmma li-l-sīnamā wa-l-masrah, Bagdad, 1985, pág.7.

tronco 2º: - se han inclinado mis ramas.
 tronco 3º: - se ha podrido mi pierna.
 tronco 4º: (se mueve mecánicamente) - nos hemos
 convertido en máquinas...
 tronco 1º: - los cuervos nos han picoteado.
 tronco 4º: - la máquina nos ha aplastado.
 tronco 1º: - la tierra nos ha cubierto.
 tronco 4º: - la corrupción nos ha comido.» <1>

Así se sentían, rendidos, desgraciados e inútiles, no hacían más que quejarse maldiciendo su suerte.

Por otro lado vemos a Tilba, símbolo de desafío y voluntad, que no se rinde ante nada, cree en la ciencia y en la lógica, pero nunca en leyendas falsas. Los troncos le advierten que no se vaya por ese camino, "ṭarīq al-ṣadd mā radd", y le ordenan seguir el camino de la salvación, que él rechaza por ser tan decidido:

«Los troncos se acercan uno al otro y señalan el camino de la salvación con sus flechas, los troncos hablan todos a la vez: camina en esta dirección...

Tilba no cambia su dirección, pero sí cruza el asedio que forman dirigido hacia el otro camino.

Tilba: (con confianza y decisión) - ... ya lo sé... para mí está claro... yo me dirijo hacia las estrellas...

Los troncos: (asustados) - ... ¿sabes?... ¿estrellas?...

Tilba: - quiero revelar la realidad de esta falsa leyenda... (irónico)... ṭarīq al-ṣadd mā radd!...»<2>

<1> Tantal... pág. 1, 2.

<2> Tantal... pág. 8.

Este rechazo de Tilba está motivado porque él cree que hay una ley, un código que domina y reina en el Universo entero, y no es precisamente una cuestión que esté en las manos de la casualidad y en las ficciones:

«Tilba: - la Tierra, el Sol y las estrellas, miles de estrellas giran y giran... la materia... el átomo, debe de haber un código.» <1>

Otro aspecto de su decisión y fuerte carácter es el desafío contra la casa, Tançal, que no le asustaba como a los otros:

«Tilba: (habla con la casa) - ... tú, ¡oh casa! yo debo saber tu causa, esta gente tiene miedo... yo no, me quedaré aquí, me sentaré sobre tu costado, sí, debo revelar tu secreto aunque caigan sobre mi cabeza todas tus piedras... ¿dime qué tienes que me asusta? yo te desafío con la inteligencia, ya que tú careces de ella... tú estás inmóvil como las piedras de los montes.» <2>

El secreto de su fuerza y capacidad reside en su rigurosa voluntad, que ni se debilita ni se rinde ante las amenazas, no como el resto de la gente que prefiere la salvación y temen las aventuras y el deseo de descubrir.

Por eso Tilba es diferente de los otros personajes de la obra, por su formación y carácter:

«Tilba: - ... mi fuerza cohabita en mi alma... aplasta mi

<1> Tançal... pág. 3.

<2> Tançal... pág. 17.

cuerpo, desgarrar mis músculos, muele mis huesos, pero a mi alma no puedes vencerla... ¿me oyes?, yo debo bajar a tu sótano para desgarrar tus paredes, cavar tus cimientos, los viejos y careados cimientos.» <1>

Su mujer es totalmente opuesta a él, ella cree en las leyendas y fantasmas. El autor la implicó para acusar al público que en su gran mayoría cree en aquellas leyendas; dice la esposa:

- «¿Habéis escuchado?... yo no estoy sola en esta casa... vosotros también estáis dentro, vuestras risas son frías, vuestras almas están congeladas... ¿vosotros sois felices?... no, dentro de cada uno de vosotros hay secretos horribles y suspiros... la verdad está enterrada, vosotros sois figuras artificiales... camináis dentro de una niebla, yo quiero volar pero mis alas están rotas, pero yo voy a abandonar esta casa.» <2>

En cuanto al contenido de esta obra, podemos destacar por una parte el radical conflicto que existe entre la consciencia y la voluntad, y por otra la ignorancia, el mal y la quimera. Es un conflicto "entre el hombre que quiere asegurar su existencia y un mundo que contrasta con tal existencia, aquel mundo que no puede quedarse en su sitio protegiendo su esencia sin encontrar los motivos que le permitan existir. Los principales motivos son: el fraude, la mentira, la hipocresía y la destrucción de

<1> Tantal... pág. 17.

<2> Tantal... pág. 22.

todas las morales humanas".» <1>

Respecto a la manera de emplear la leyenda popular, se puede ver que el autor lo ha hecho simbólicamente, Tanṭal es este símbolo, de una fuerza incierta y ambigua que deprime y derrota al hombre, es la parte del mundo dominada por fantasmas que han existido casi siempre en la vida del hombre. Pero a través de su protagonista, Ṭilba, demuestra la voluntad de vencer a la leyenda a pesar de todas las dificultades. Esta victoria realmente lleva síntomas de condenación de una sociedad que cree en las ficciones y se rinde a un mundo invisible".» <2>

Tāhā Sālim enfocó la luz sobre una sociedad corrompida, para revelar la amarga realidad de una sociedad que es parecida a un juguete entre las manos de la fantasía.

La obra está llena de símbolos, aparte de los mencionados anteriormente, por ejemplo, la esposa que piensa que está perdida y la vida es travesura y asueto, estaba tal vez representando a una clase social que piensa lo mismo:

«La esposa: - ¡oh gente! yo soy extraña... me siento perdida, como si estuviera sobre las olas del mar, un mar inmenso que no se ven sus límites, y en el que sólo podemos ver el cielo y el agua.» <3>

Esta es la postura de Abū Ṭilba, el padre de Ṭilba, que

<1> Yūsuf ʿAbd al-Masīḥ Tarwa, al-Tarīq wa-l-Ḥudūd, ("El camino y los límites"). Dār al-Ḥurriyya, Bagdad, 1977, pág. 269.

<2> Yūsuf Yūsuf, al-Baṭal fī-l-masrah al-ʿirāqī, ("El protagonista en el teatro iraquí"). Col. al-Mawsūʿa al-Ṣagīra, n° 131. Bagdad, 1983, pág. 59.

<3> Tanṭal... pág. 7.

piensa que huir de la realidad y sociedad le sacaría de la difícil situación y le salvaría porque ya estaba harto y aburrido y no podía continuar su proyecto hasta el final, rechazando entrar más en la casa.

Los habitantes de la casa simbolizan la sociedad que rechaza Tilba, a los que no reconoce y piensa que sus caras son algo extrañas:

«Tilba: - ¿quién está en la casa?... quizá estoy soñando, veo caras extrañas que aparecen y desaparecen como si fuera un rayo... (se ríe y habla con la casa)... ¿tú les enseñas? le provocas contra mí, tus demonios, yo lucharé contigo, me sangras o te sangro, yo tengo mucha paciencia, seguiré aquí... (pasea en el escenario y respira), ¡ah! que aire tan agradable viene del huerto, saluda al hombre y no a las piedras, no te enfades, (mira distraído), los vecinos ¡qué lejos están los vecinos!» <1>

Está clara la sugerencia de simbolizar al huerto con un mundo puro, inmaculado, que no ha sido alcanzado aún por la mano deformadora y las falsas creencias y al que el protagonista echa de menos porque es un mundo benéfico. También declara el abismo que separa a los vecinos y a él mismo.

En esta obra el autor quizá quiso provocar y señalar a la sociedad corrompida y la fea realidad, donde se mueven quimeras y mentiras para proteger su estructura: aprovechadores y aprovechados, señores y esclavos, por eso utiliza a Tilba como

<1> Tantal... pág. 14.

un elemento revelador del escándalo:

«Tilba: (irónico) - ésta es una comedia... señores, esclavos... un mundo clamoroso, clamoroso y loco, yo soy desde hace mucho tiempo consciente de mi tragedia, debo cambiar tu esencia (se refiere a la casa). (Se levanta y se dirige a la escalera que es muy alta y empieza a subir como si estuviera subiendo al cielo, se oyen risas irónicas, mientras Tilba sigue subiendo).» <1>

En este ambiente, cuando Tilba asciende atrapa a algunos de los personajes, sobre todo "las caras, anteriormente mencionadas, que intentan subir con él después de transmitirle su mensaje humano, compiten con él para alcanzar la libertad y la salvación, para que no haya ya ni señores ni esclavos". <2>

Así, quiere el autor sustituir aquel mundo corrupto por otro nuevo y puro establecido a los pies de la consciencia y de la voluntad. Aprovecha también la ocasión para condenar algunos comportamientos políticos conocidos; hombre 1º y hombre 2º simbolizan los partidos políticos que procuran atraer a sus seguidores a cualquier precio y de cualquier forma, cada uno critica la teoría del otro, alabando la suya propia, llegando a un punto de conflicto y discrepancia.

Los elementos del legado popular que se pueden destacar en la obra son los siguientes:

<1> Tantal... pág. 26.

<2> Yūsuf ‘Abd al-Masīḥ Tarwa, "al-maḍmūn al- iyytimā‘ī fī-l-masrah al-‘irāqī al-mu‘āṣir" (El contenido social en el teatro iraquí contemporáneo). Rev. al-Aqlām, nº especial sobre el teatro, Nº 6, Bagdad, 1980, pág. 73.

1.- Creencias populares:

1.1.-Tañtal: es un personaje que interviene en la obra, en la imaginación popular aparece y se transforma de distintas formas y aspectos, gozando de una fuerza enorme. Puede convertirse en muchas cosas, a veces presenta forma de animal y otras humana, impide a la gente caminar por las calles por las noches, coloca la tripa de un animal sobre su cabeza, su cinturón está hecho de intestinos, anda sobre los muros y pega a la gente con su rabo. <1>

1.2.-Los duendes «al-yinn»: son seres o fantasmas invisibles que causan el horror, el miedo y a veces la demencia y locura de algunas personas. Hay una creencia popular que dice que algunas casas están habitadas por duendes.

«Cara 3ª: - nuestra casa está habitada por los duendes.

Cara 4ª: - este maldito entró en ella.

Cara 2ª: - no os preocupéis, ya veréis como se vuelve loco.» <2>

Este concepto se utiliza de nuevo cuando el pregonero quiere vender la casa:

«Cara 4ª: - ... ¡oh gente! esta casa no es buena... está habitada por duendes, que han vuelto locas a muchas personas.» <3>

<1> Tañtal... pág. 20.

<2> Tañtal... pág. 5.

<3> Tañtal... pág. 12.

Sin duda alguna, los duendes en el folkllore popular representan un dominio espiritual enorme sobre las personas que no pueden liberarse de su fuerza que les quita la capacidad de resistir y les deja débiles y humillados, lo que es lo mismo, manipula sus vidas y destinos.

13-El Cuervo: ave que tiene una existencia negativa en la vida popular, símbolo del pesimismo y el mal. A nadie le gusta ver al cuervo, sobre todo por la mañana, ya que si alguna persona lo ve puede que tenga problemas. La esposa cuando habla de Tantal lo compara con el cuervo:

- «salta como el cuervo, yo debo abandonar la casa, esta casa da miedo... ¿por qué no contestáis y seguís callados?» <1>

2.- Creencias populares de origen religioso:

2.1.-El adivino y su papel en la vida popular:

La clase popular cree en el adivino y en sus milagros, puede curar a los enfermos, solucionar problemas y eliminar al demonio...

El autor se aprovechó de este elemento, utilizándolo en su obra para mostrar la mentalidad de una sociedad que aún cree en todo esto. La esposa dice que cuando estaba embarazada, sentía algo extraño, la gente le había aconsejado que visitara al adivino, ya que él era capaz de salvarla y expulsar al demonio de su mente. <2>

Esto mismo le sucede a la madre, que se queja por la

<1> Tantal... pág. 21.

<2> Tantal... pág. 7.

situación de su hijo, diciendo que esta situación no puede adivinarla más que el adivino:

- «que lo mejor que puede hacer es ir al adivino, quizá para adivinar su secreto... nadie lo sabe más que él.» <1>

2.2.-Leer versículos del Corán en los apuros:

La clase popular, especialmente la gente mayor y los religiosos, leen versículos del Corán cuando se encuentran con un apuro o problema, sobre todo cuando estos suceden de forma repentina e imprevista. Creen que con esta lectura pueden superar el apuro y eliminar el mal. La madre, cuando va a ver a su hijo Ṭilba y no lo encuentra, piensa que un duende estaba en su cama y escapó al leer unos versículos:

- «En el nombre de Dios misericordioso... quizá estaba aquí... cuando me vió se escapó, leí la "aleya de la silla" y se escapó.» <2>

2.3.-Los sacrificios para alejar el mal y las ánimas:

Esta costumbre ha existido hasta nuestros días, en la vida árabe-islámica sacrifican animales, regalan objetos para los santos y profetas cuando están en algún apuro, o cuando desean realizar algo. El padre de Ṭilba va a la casa arrastrando siete corderos para sacrificarlos y alejar el mal de ellos.

La esposa también piensa en sacrificar un cordero cuando ve a su marido hablando con la casa y piensa que se ha vuelto loco:

<1> Tantal... pág. 17.

<2> Tantal... pág. 8.

- «debemos sacrificar un cordero... yo tengo miedo, no es conveniente comprar una casa y vivir en ella muchos años sin manar sangre.» <1>

2.4.- Transmigración de las almas y la conversión de las personas en animales u otras cosas:

Muchas personas creen que Dios cuando se enfada con el hombre le convierte en un animal; perro o gato... o en un objeto, tal es el caso de una piedra. Estos conceptos fueron utilizados en la obra para acercarse más al ambiente popular; la madre cuando entra en la casa busca a su hijo y no lo encuentra, entonces dice:

- «¿dónde está?... temo que se haya convertido en un gato...» <2>

Y los troncos le advierten a Tilba de los posibles riesgos, cuando se va por el camino peligroso, diciendo:

- «antes que tú mucha gente entró en este camino y se convirtió en piedra...» <3>

3.- Parábolas, refranes y dichos populares:

Como la obra está escrita en dialecto iraquí, podemos observar abundantes expresiones y refranes que ayudan a crear un ambiente estrictamente popular; podemos mencionar varios refranes y dichos, por ejemplo: cuando la Cara 3ª quiere comprar

<1> Tañal... pág. 15.

<2> Tañal... pág. 17.

<3> Tañal... pág. 3.

la casa dice: - «¿es posible comprar el pez que aún está en el río?» (قابل نشترى سمج بالسط) . Este refrán se usa cuando alguien quiere comprar algo inseguro y que aún no tiene el vendedor.

Asimismo, la esposa utiliza otro refrán cuando desaparece su marido, Ṭilba, diciendo: - «¿dónde estás? es como si fuera un trozo de sal que se derritió.» (pág. 19) (غاب مثل فم ملح) . Y cuando Ṭilba insite en seguir su camino para realizar su propósito y voluntad, le dice a la casa expresándose con un dicho popular: - «no me canso ni me aburro... seguiré subiendo sobre tus espaldas.» (pág. 27) (انا ما أكمل ولا أمل أضل أصعد على ضلوعك) .

Tantal es una obra muy significativa entre las más conocidas del autor y sobre todo en las iraquíes, porque el autor presenta su tema de forma auténtica y nueva. Además el tema sigue siendo vivo y activo en Iraq y otros países donde se puede ver a millones de personas que están sometidas a las falsas creencias y leyendas impidiéndoles ser activos y que piensen de una manera sana, y a su vez convirtiéndoles en peones que carecen de la más mínima voluntad. También tiene un propósito educativo, procurando enseñar a los demás unas formas sociales que deben seguir, como enfrentarse con el destino. Su objetivo es reformista a través de la demostración.

Un rasgo importante que se puede observar es que el protagonista utiliza la razón y su propia actividad y jamás la fuerza.

Tiene también un fin político aunque indirecto, es llamar a utilizar la lógica en la vida.

Al-Miftāḥ

("La llave")

Yūsuf al-ʿĀnī <1>

Esta obra fue escrita en el año 1967-68. Se basa en un relato popular y destaca una idea principal que se mantiene durante toda la obra.

Al-ʿĀnī elige una canción popular que representa las diferentes etapas de un suceso. El autor sigue paso a paso estas etapas que son unas promesas simples que no se llegan a cumplir. Esa canción dice:

¡Oh! columpio, muévete, muévete	يا خشيبه نودي نودي
llévame a mis abuelos	وديني على جدودي
mis abuelos están en Acre	جدودي بطارف عكا
para que me den un vestido y un roscón	يعطوني ثوب وكعكه
y ¿dónde guardo el roscón?	والكعكه وين اضمها
Lo guardo en mi caja	اضمها بصنيديكى
mi caja necesita llave	صنيديكى يريد المفتاح
la llave la tiene el herrero	والمفتاح عند الحداد
el herrero <u>quiere</u> dinero	والحداد يريد فلوس
el dinero lo tiene la novia	والفلوس عند العروس
la novia está en el baño	والعروس بالحمام
el baño <u>necesita</u> un candil	والحمام يريد قنديل
el candil se ha caído en el pozo	والقنديل واكع بالبير
el pozo <u>necesita</u> una cuerda	والبير يريد حبل

<1> Yūsuf al-ʿĀnī, 10 masrahiyyāt min Yūsuf al-ʿĀnī, ("10 obras de Yūsuf al-ʿĀnī"). Al-Muʿassasa al-ʿArabiyya li-l-Dirasāt wa-l-Naṣr. Beirut, 1ª ed., 1981.

la cuerda está en el cuerno del toro
 el toro pide hierba,
 la hierba está en la finca
 la finca necesita lluvia
 la lluvia la tiene Dios
 no hay Dios más que Allah
 no hay Dios más que Allah.

والحبل بقرون الثور
 والثور يريد حشيش
 والحشيش بالبستان
 والبستان يريد مطر
 والمطر عند الله
 لا اله الا الله
 لا اله الا الله

La pieza trata de Ḥayrān y Ḥayra, un matrimonio indeciso. Ellos quieren tener un hijo a condición de que tenga suficientes medios económicos, esto es, un cierto bienestar en su vida. Aquí comienza, según la canción, su "odisea" en la que les acompaña Nawwār, hermano del marido, que no está del todo convencido de aquel viaje.

A cada paso descubren que están persiguiendo un espejismo. Sus abuelos, que viven en Acre, les han prometido una tarta enorme, inacabable, que sería suficiente para alimentar a varias generaciones, y un vestido eterno que no se les estropeará nunca. La única condición que les han puesto para obtener el regalo es que lo pongan en una caja cerrada y no la abran hasta que tengan un hijo. Ahí empiezan los problemas, ya que no tienen llave. Para obtener una llave deben ir a casa del herrero. El herrero necesita dinero. El dinero lo tiene la Novia. La Novia está en el baño. El baño necesita un candil. El candil está en el pozo. El pozo no tiene cuerda. La cuerda está en los cuernos de un toro. El toro quiere hierba. La hierba está en una finca. La finca necesita agua de lluvia y la lluvia la tiene Dios.

En cada etapa de su búsqueda, el matrimonio sufre un nuevo fracaso o un desengaño. Van a buscar al herrero, le piden que les haga una llave y él les pide dinero. El dinero lo tiene la

Novia, que vive en un castillo grande. Ella se niega a darles el dinero porque está ocupada en sus placeres, pero la criada les pide que le cojan un candil que se le ha caído en el pozo para conseguir el dinero. Se marchan a buscar el candil. Llegan al pozo y le piden el candil, pero éste no está dispuesto a revelar sus secretos fácilmente, necesitan esforzarse y conseguir una cuerda con la que se pueda sacar el candil, pero la cuerda está en los cuernos de un toro y éste no les da la cuerda si no le dan hierba. Emprenden de nuevo la búsqueda para conseguir la hierba. Llegan a una finca y la encuentran seca. No hay hierba, ésta no crece si no llueve. Esperan un tiempo. Por fin llueve y crece la hierba. Se la llevan al toro para conseguir la cuerda, pero cuando llegan al pueblo se enteran de que una banda cruel ha arrasado el pueblo y ha robado los toros. A pesar de todo esto, consiguen una cuerda que les da el ganadero propietario del toro. Se llevan la cuerda al pozo. Consiguen el candil y se lo llevan a la Novia a su castillo, pero no pueden verla porque está embarazada y los médicos le impiden que hable con desconocidos y que oiga sus voces. Como no pueden obtener el dinero de la Novia se vuelven de nuevo a ver al herrero y le piden otra vez la llave. Este ha quebrado a causa de sus muchas deudas y le han echado del local, así que sólo trabaja por las noches a escondidas. A pesar de que no tienen el dinero, el herrero simpatiza con ellos y les hace la llave. Cuando Ḥayrān, Ḥayra y Nawwār vuelven a casa, abren la caja y la encuentran vacía y así sufren su último desengaño. En este punto interviene Nawwār recordándoles que no se logra una meta con sólo esforzarse sino que lo más importante es saber elegir el camino adecuado para llegar a buen fin:

«Nawwār: - Nuestros esfuerzos eran en vano y no estaban dirigidos al objetivo adecuado. Anduvimos en círculo, pero la leyenda de los abuelos transformó los sueños en realidad. ¡No era una ilusión, Ḥayrān!, porque el valor no está en el esfuerzo.

Ḥayrān: - ¿En qué entonces?

Nawwār: - En el propósito que nos esforzamos en lograr.»

<1>

Nawwār se da cuenta también de que el que no lucha y se esfuerza para obtener algo no es merecedor de ello:

- «¡Lo habíamos soñado, Ḥayrān!... Pero lo que no logremos con nuestro propio esfuerzo pierde su valor, su existencia, y nosotros lo perdemos también si no luchamos por nuestros propios derechos, por aquello que es necesario para nuestra vida y la hace más dulce y luminosa.» <2>

A pesar de este fracaso, renace en ellos la esperanza cuando Ḥayra les informa de que está embarazada, esto es como una recompensa para Ḥayrān y Nawwār.

Nawwār les incita a moverse y correr para alcanzar a la nueva generación y obtener una nueva llave.

«Ḥayrān no sabe qué hacer. Ve a Nawwār moviéndose y vuelve la cabeza hacia él.

Ḥayrān: - ¿Qué te pasa?

<1> Yūsuf al-‘Ānī, 10 masrahiyyāt... Al-Miftāḥ, pág. 388.

<2> Yūsuf al-‘Ānī, 10 masrahiyyāt... Al-Miftāḥ, pág. 389.

Nawwār: - Tengo que moverme. Tengo que correr. Ya está apareciendo una nueva generación y si no corro desde ahora, no la alcanzaré nunca. Tenemos que correr todos, vosotros también. Dejad el relato, olvidad la caja y corred para alcanzar a los que se os adelantaron, para conseguir la auténtica llave... ¡Vamos, apresuráos!» <1>

Así termina la obra, todos corriendo: Ḥayrān, Ḥayra, Nawwār, el herrero, el dueño de los toros; todos los que participan en la representación, excepto la criada de la Novia, que permanece inmóvil porque su lugar no está junto a esa nueva generación que los demás pretenden alcanzar.

"Lo que distingue a al-‘Ānī de sus colegas, los dramaturgos iraquíes contemporáneos, es que incorporó en sus obras elementos del arte popular con clara conciencia, y supo aprovechar las experiencias de otros artistas árabes, así como su propia experiencia, larga y auténtica". <2>

Al-‘Ānī entremezcló el pasado mágico y los aspectos más atractivos de su patrimonio cultural integrándolos en el presente y en el futuro, lo cual proporcionó un gran éxito a esta obra.

La idea fundamental que se trata en esta obra es el hombre y sus objetivos. Para que el hombre alcance la meta que desea tiene que elegir el camino recto, sólo así conseguirá buenos fines. Esta es una senda dura y difícil de seguir, pero el que

<1> Yūsuf al-‘Ānī, 10 masraḥiyyāt... Al-Miftāḥ, pág. 390.

<2> ‘Umar al-Ṭālib, Al-masraḥiyya al-‘arabiyya fī-l-‘Iraq, ("La obra teatral árabe en Iraq"). Maṭba‘a al-Nu‘mān, al-Naṣaf, Iraq, 1971.

no se arriesga y se esfuerza, no merece conseguirlo. El tema tiene un valor importante, al ser un tema humano de carácter general.

El elemento folklórico se mantiene desde el comienzo hasta el final de la obra, aunque adopta formas variadas...

Desde el comienzo de la obra aparece la figura de al-Ḥākī (el narrador), que es un personaje popular, siempre presente en la vida e historia del pueblo árabe. Al-Ḥākī relata la historia de personajes y sucesos con un estilo llano.

También aparecen en la obra relatos y canciones populares, conocidas hasta hace poco en todas las regiones de Iraq, que son la manifestación de una auténtica cultura oral transmitida de padres a hijos.

La canción más popular que aparece en esta obra es "La llave", aunque también aparecen otras canciones igualmente conocidas. Cuando Ḥayrān, Ḥayra y Nawwār van a buscar hierba a la finca, deseando que caiga la lluvia, Ḥayra canta esta canción:

«¡Eh Dios!, haz caer la lluvia,
que moleste al vendedor de grano,
el que lleva el hacha en la mano,
camina y se rasca la cabeza.
¡Lluvia, lluvia, testaruda!
haz crecer mi pelo.» <1>

Otra canción significativa que el autor utilizó en su obra es la que cantan los tres al llegar a su casa, a su tierra, tras

<1> Al-Miftāḥ, pág. 358.

concluir su búsqueda:

«Jugamos en nuestra casa,
¿qué le importa a la gente?
No hay entre nosotros ni un vicioso,
ni uno al que no le guste la escuela.
¡Apártense de nuestro camino!...» <1>

También los nombres que tomó el autor para sus personajes son muy significativos, son verdaderos símbolos; Ḥayrān y Ḥayra significan indeciso e indecisa, aunque por otra parte, son nombres corrientes. Y Nawwār significa consciente e iluminante.

El matrimonio Ḥayrān y Ḥayra vive en un mundo agitado y loco. Creen en fantasías y no saben qué camino seguir, son, en fin, indecisos.

Nawwār es más consciente de la realidad, no cree en esas fantasías que persiguen Ḥayrān y Ḥayra. Es más maduro.

«Nawwār: - Es el nuevo nazismo moderno que ha surgido en la Tierra. La O.N.U. está durmiendo o está brindando por las tragedias del napalm y la barbarie del siglo XX.» <2>

El autor revive el pasado entremezclándolo con el presente y los proyecta hacia un brillante futuro.

«Ḥayrān: - Un nuevo Hulagu quiere aplastar la vida, destruir el mundo.

Nawwār: - Los negros se rebelan contra él y amenazan su

<1> Al-Miftāḥ, pág.387.

<2> Al-Miftāḥ, pág. 334.

régimen.

Che Guevara aterrorizó a los injustos regímenes de dos continentes enteros y se convirtió en su símbolo, como el sol. A Regis Debray <1>, le encarcelaron cuando tenía 27 años, pero la sonrisa nunca se borró de sus labios. No aceptó morir en su cama si no cambiaba el mundo y se volvía blanco, blanco...

Ḥayra: - Los jóvenes imitan a las mujeres, se visten, andan y se comportan igual que ellas.

Nawwār: - Y las mujeres de un país lejano llamado Vietnam aran la tierra... Con una mano siegan las mieses y con la otra empuñan un arma. Miles y miles de hombres del país del nuevo Hulagu son aplastados allí, mientras él ríe y bebe whisky. Su tierra se quema y al día siguiente reverdece de nuevo, y salen llamas de sus entrañas para quemar a los que la quemaron... Argelia dio un millón de mártires, regímenes tiranos que se acabarán...

El sol no se pone nunca.» <2>

En la obra hay muchas alusiones al conflicto entre el bien y el mal, la luz y las tinieblas, opresores y oprimidos... y muestra también abismales diferencias entre dos mundos; la Novia, que vive en un gran castillo, tiene dinero y llaves de

<1> Regis Debray, colega del Che Guevara, es un escritor francés que participó en la lucha de Bolivia para la libertad. Lo encarcelaron y fue puesto en libertad tras la intervención de Meterán. Hoy día es uno de los consejeros de Meterán.

<2> Al-Miftāḥ, pág. 335.

oro, pero Nawwār dice: - «Esas llaves no abren nuestra caja...» En fin, es una queja social contra el capitalismo y la tiranía de los regímenes, especialmente en el mundo árabe, y en favor de los oprimidos y proletarios.

El pozo es el símbolo de la prosperidad, una prosperidad que los pobres merecen, pero no la merecen los ricos crueles. El pozo revela sus secretos a los pobres, que lo necesitan y viven en la sombra, pero no a los ricos que viven en el castillo.

El pozo también se preocupa por el ganadero, que ha sufrido una gran pérdida. Dice: - «La tormenta nos ha afectado a todos, pero el daño sufrido por el ganadero ha sido muy importante.»<1>

También las palabras del ganadero están cargadas de una dura crítica, e incluso furia, contra el mal y la explotación en este mundo. En su monólogo, el ganadero hace alusión a los obreros que venden su trabajo, su esfuerzo a unos patronos que les exprimen al máximo. Los obreros no son sino velas que se consumen para alumbrar el camino a los demás.

«Ganadero: - Dejadme terminar... Esta clase es pobre, da vueltas, y no sabe lo que ocurre a su alrededor. Una gruesa venda les impide ver. Dan vueltas... Ellos llevan el agua a la tierra sedienta, la riegan, y la hacen prosperar. Y al terminar su trabajo vuelven sedientos, mareados al intentar caminar en línea recta, tan acostumbrados ya a girar...» <2>

El personaje del ganadero es parecido al de Nawwār en

<1> Al-Miftāḥ, pág. 335.

<2> Al-Miftāḥ, pág. 354.

cuanto a que los dos son conscientes de la realidad y persisten en seguir un camino que les pueda llevar a salvar la situación y, en definitiva, al progreso. También es un luchador que no se deja intimidar por las dificultades. Después de que le roban los toros y le arrasan la finca, decide permanecer en ella para cultivarla de nuevo, esperando que la tierra le recompense otra vez con sus frutos y el amanecer de un nuevo día. El cree firmemente que la injusticia está a punto de desaparecer.

Esta actitud del ganadero es la misma de Nawwār cuando la criada le propone que se quede a vivir con ella en el castillo y él rechaza su ofrecimiento porque piensa que su lugar está junto a Ḥayrān y Ḥayra, tienen unas raíces comunes y no los cambia por nadie.

Las canciones no son el único elemento folklórico popular que utilizó al-Ānī en esta obra, sino que utilizó también refranes y expresiones populares usados habitualmente en la vida cotidiana, por ejemplo la expresión "ثور معتم" (toro con turbante) <1>, que quiere decir persona torpe; o cuando Ḥayrān dice, ante la insistencia de su mujer: - «Te lo dije, bájate de tu mula y deja la idea del niño» <2>, que significa lo mismo que "apéate del burro", abandona esa idea; o la expresión : "ثور الله بأرض الله" (toro de Dios en la tierra de Dios) <3>, para designar a un retrasado mental.

En esta obra aparecen personajes populares, la mayoría pertenecientes a la clase baja. Pero "la canción popular

<1> Al-Miftāḥ, pág. 354.

<2> Al-Miftāḥ, pág. 357.

<3> Al-Miftāḥ, pág. 354.

representa a un tipo de personaje único, mientras que la obra representa a tres personajes que luchan por un mismo fin". <1>

El lenguaje de esta obra es mezcla del coloquial y el culto, ya que el autor, en su papel de narrador, utiliza un lenguaje clásico, en árabe puro, mientras que sus personajes se expresan en un lenguaje llano y popular. Y el estilo no es oratorio porque el autor permite que sus personajes expresen ideas sin intervenir en ello, por eso esta obra se aleja de lo formal.

El diálogo es manejado por el autor con gran habilidad, y la obra mantiene hasta el final el interés del espectador, intrigado por conocer el resultado de cada etapa. Precisamente la canción popular está formada también, de esta manera, por muchas etapas que conducen al final a la llave.

La obra induce a la rebelión y al cambio de la oscura realidad, a la vez que revela una situación social injusta y la condena. Pero esta rebelión, provocada por el autor debe producirse en el momento adecuado, tras haber preparado todas las condiciones y haberse cumplido los requisitos necesarios para el éxito total de la misma. Al mismo tiempo, la obra incita al trabajo, como medio para conseguir la independencia.

El protagonista de la obra no es un ente individual, sino un protagonista común y colectivo, ya que el autor hizo de los tres personajes principales El Protagonista, porque el cambio no puede realizarse sin la cooperación colectiva y sólo se pueden obtener buenos resultados si cada uno de ellos trabaja con constancia y aplicación en colaboración con los otros.

<1> Yūsuf Yūsuf, Al-baṭal fī-l-masrah... op. cit. pág. 29.

El autor consiguió combinar el tema que quería tratar y el relato popular tradicional, creando así un modelo perfecto para expresar un contenido importante. El consiguió con gran capacidad y habilidad servirse del relato como medio para expresar sus ideas.

Esta obra sirve de orientación hacia el patrimonio popular, que sigue siendo todavía desconocido, virgen... Al-[‘]Ānī utilizó el patrimonio cultural árabe para la expresión ideológica y artística de un mensaje teatral responsable.

Risāla al-Ṭayr

("La risala del pajaro")

Qāsim Muḥammad <1>

Risālat al-Ṭayr es una obra de teatro que consta de un sólo acto, escrita por el autor iraquí Qāsim Muḥammad, quien se inspiró a su vez en las obras: Risālat al-Ṭayr, de Ibn Sīnā, "Avicena", y Risālat al-Ṭayr de al-Gazālī. En esta última <2>, resume las diferentes características y razas que presentaban, pensando en la necesidad de ser gobernados por un rey. Pero nadie sería capaz de hacerlo salvo el Fénix, que sólo residía en algunas islas del Occidente, y por ello decidieron ir y permanecer bajo su dominio. Pese a las advertencias de algunos de ellos para evitar este viaje, y debido a las muchas dificultades que tenían que atravesar, tales como la distancia, mares, montañas y desiertos, emprendieron su viaje. Algunos murieron en el camino, otros llegaron sanos y salvos a la isla del rey, al que pidieron su amparo, pero él contestó: -yo soy el rey queráis o no; vengáis y os vayáis, no os necesito, os habéis molestado en vano. Ellos, desesperados entonces, pidieron que se les dejara descansar y les dieran algo de comer para así poder regresar a su tierra.

En cuanto a la obra de Qāsim Muḥammad, empieza tratando la lucha de dos pájaros que pelean entre sí por un nido, uno de ellos dice que él lo construyó, y el otro dice que él lo encontró.

<1> Ejemplar escrito a máquina.

<2> Al-Gazālī, Maʾmūʿa al-Rasāʾil, ("Colección de risalas") Maṭbaʿa Kurdistān al-ʿIlmiyya, 1328 de la H., 1910 de C., s.l.

En la otra escena aparecen otros dos pájaros peleándose también por otro nido, el segundo dice que él tiene derecho a este nido porque él lo encontró, mientras que el primero quiere destruirlo para construirlo de nuevo según sus deseos.

En la tercera escena aparecen dos pájaros discutiendo sobre sus derechos en un nido, el primero piensa que él tiene privilegio porque los conceptos sobre sus teorías son más correctos, y el segundo dice que él es más fuerte y por lo tanto tiene más derechos en el nido.

En la cuarta escena aparece el pájaro ambicioso que procura hurtarle la hembra a su hermano, después de haberle robado su finca y su nido. El ambicioso pica a su hermano y los pájaros más fuertes pican a los más débiles hasta convertirlos en cadáveres. En este momento entra en escena un pájaro extranjero, y éste manda a sus ayudantes para que los aten. Encadenándolos y enmarañándolos para que así pudieran sufrir el dolor y conocer la esclavitud. Una voz sobresale entre todos ellos incitándoles a la posible búsqueda de un salvador y así emprender el viaje para buscar al salvador. Los pájaros aparecen divididos en dos bandos, uno, que apoya el proyecto de la búsqueda de un rey, y otro, que rechaza buscar al desconocido.

Después de una larga discusión entre dichas partes, en la cual la abubilla desempeña el papel principal, todos deciden volar a la ciudad que gobierne un rey fuerte y así ayudar a cualquiera que lo necesite. En el último momento, y antes de alzar el vuelo, tres pájaros del grupo deciden no hacerlo, mientras los otros emprenden la marcha para el duro viaje. En el camino tienen que atravesar ocho montañas, algunos caen muertos; otros se separan del grupo, y por último unos cuantos llegan a la ciudad del rey. Les recibe, pero éste les aconseja que deben

buscar al rey en su tierra para así volver a su patria.

Las palabras del rey consiguen un efecto positivo, ya que por ello nace la esperanza y la voluntad en sus almas, y extienden sus alas para emprender el regreso.

Sin duda, esta obra es puramente simbólica, ya que puede clasificarse dentro del "teatro mental", es decir, donde el conflicto radica en la mente. Las primeras escenas representan el conflicto existente entre la fuerza y el juicio (la razón) por un lado, y la justicia y la injusticia por otro:

«(dos pájaros discutiendo):

1º: - yo tengo la idea más correcta...

2º: - pero tú eres el más débil entre nosotros dos...

1º: - yo soy fuerte por mis ideas...

2º: - vete de aquí tanto tú como tus sosas palabras... la fuerza está en este brazo... en este arma... y no en tus inseguras opiniones.

1º: - y, ¿qué hacemos?

2º: - tienes que marcharte del nido.» <1>

Por otro lado, el pájaro extranjero simboliza todo tipo de colonialismo, y los pájaros que lo apoyan y ayudan simbolizan a los traidores que se utilizan normalmente contra sus paisanos.

El autor critica la desunión, la discrepancia y la negligencia entre ellos, llama la atención de los demás para dejar los desacuerdos y para que no colaboren con los ambiciosos y extranjeros que intentan separar a los hermanos para poder así manejarlos.

<1> Qāsim Muḥammad, Risālat... pág. 3.

El bello pájaro simboliza a su vez la conciencia y la responsabilidad y llama la atención de los demás por los errores cometidos y les señala el camino para que puedan superarse:

«(dos pájaros hermanos están a punto de pelearse... pero el bello pájaro grita):

- No, parad, tenéis que volver al juicio, sois hermanos, hay que recurrir a la justicia, a la realidad, al juicio y al amor entre vosotros.

El hermano: - aléjate de nuestra lucha...

El bello pájaro: - no... os lo ruego...

El ambicioso: - cállate.

El bello pájaro: - no, no me callo, no quiero ver manar sangre de dos hermanos...» <1>

El mismo bello pájaro dirigió la resistencia en contra del pájaro extranjero evitando así que pudiera realizar su propia voluntad para humillar al grupo de pájaros, defendiendo así los derechos:

«El extranjero: - cállate, ¡oh, bello pájaro!

El bello: - no me callo, incluso si me partieras en mil pedazos, no vamos contigo... ya basta de pelearnos entre nosotros.

El extranjero: - no te desgarró porque eres bonito, pero cállate y te daré lo que quieras, los mejores nidos...

El bello: - y me vas a quitar la libertad y me enseñarás a matar a mis hermanos... (se dirige al grupo de pájaros) no os vayáis con él, cuidado, son

<1> Qāsim Muḥammad, Risālat... pág. 5.

muchas sus ambiciones, pensad... basta de correr esta sangre...» <1>

Un "fallo" injustificable, y que el autor comete en el desarrollo de su obra, es la acción de la muerte del bello pájaro en su viaje, y de no cumplirlo con el grupo. Este pájaro podría desempeñar un papel muy positivo y significativo hasta el final de la obra, para así también enriquecer el conflicto ya mencionado.

La obra se puede explicar tomando como punto de partida la realidad de la vida árabe, es decir, algunos detalles de la situación sociopolítica. Al mundo árabe le faltan gobiernos democráticos y gobernantes justos, pero no tienen que ser extranjeros a ellos mismos. La salvación debe venir del interior y nunca de fuera. Hay una gran coincidencia en las palabras de la abubilla contestando a un pájaro que le preguntó: - ¿Acaso hemos llegado a ser extranjeros en nuestra tierra?; estas palabras coinciden con la realidad árabe:

«La abubilla: oid y sed conscientes... nosotros estamos ahora desterrados, esposados sin ningún apoyo, perdidos sin guía, sin luz, sin amigo ni hermano, sin rey o gobernante que nos dirija.» <2>

Pero, ¿dónde se puede encontrar a un dirigente capaz y justo? Los pájaros viajaron buscando un rey que les gobernara; aquel viaje les costó mucho sufrimiento e incluso la muerte, pero las palabras del rey curaron sus heridas, unas palabras

<1> Qāsim Muḥammad, Risālat... pág. 8-9.

<2> Qāsim Muḥammad, Risālat... pág. 14.

conscientes, responsables y tajantes:

- «Buscad vuestro rey en vuestra tierra, buscad a quien os ayude entre vosotros, maldito sea el súbdito que gobierne un extranjero, maldito sea el rey que gobierne a un súbdito extranjero... » <1>

En cuanto a la abubilla, que desempeña el papel del sabio y dirigente, es semejante a una azora del Corán que el autor ha reflejado aquí, ya que su historia es conocida con Salomón, rey e hijo de David. Tal historia viene en "Surat al-Naml", la azora o capítulo "de las hormigas":

« وتفقذ الطير فقال ما لي لا أرى الهدد ام كان من الغائبين لأعذبه
عذاباً شديداً او لأذبحنه او ليأتيني سلطان مبين ، فمكث غير بعيد فقال أحطت
بما لم تحط به وجئتك من سبأ بنبأ يقين ، اني وجدت امرأة تملكهم واوتيت من
كل شئ ولها عرش عظيم ، وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله وزين لهم
الشیطان اعمالهم فدهم عن السبيل »

<2>

La traducción de estas aleyas es la siguiente:

"Salomón pasó revista a los pájaros y dijo:

- ¿Cómo es que no veo a la abubilla? ¿o es que está ausente? He de castigarla severamente o degollarla, a menos que me presente, sin falta, una excusa satisfactoria.

<1> Qāsim Muḥammad, Risālat... pág. 16.

<2> Al-Qur'ān, ("El Corán"). Yam'īyya al-Da'wa al-Islāmiyya. Tripoli, Libia, s.d., pág. 317.

No tardó en regresar y dijo: - Sé algo que tú no sabes, Salomón, y te traigo de los Saba una noticia segura.

He averiguado que reina sobre ellos una mujer, quien se ha dado todo y que posee un trono augusto. He averiguado que ella y su pueblo se postran ante el sol, no ante Dios. El Demonio les ha engalanado sus obras a sus propios ojos, y, habiéndoles apartado del camino, no siguen la buena dirección." <1>

Respecto a la influencia de la Risālat al-Tayr de al-Gazālī, se nota desde la página 16, que representa a los pájaros cuando están en un apuro, el extranjero los enmaraña y destruye sus nidos. Estos pensaron en su salvación y emprendieron su viaje. Tal influencia llega a veces hasta el punto de que el autor utiliza las mismas frases de al-Gazālī; por ejemplo (pág. 24): - «no debéis morir, no os marchéis, no dejéis vuestras casas.». También las palabras del rey (pág. 33): - «os habéis cansado... yo soy el rey queráis o no, vengáis u os vayáis.»

El autor utiliza varios recursos técnicos que tienen un efecto positivo para crear una obra viva y para facilitar su representación, la música, muy expresiva, la luz y el ritmo de las panderetas que acompañan las luchas de los pájaros. También se puede destacar el uso de las canciones, ya que tales canciones sustituyen al coro y van paralelamente con los sucesos y acciones para advertir, llamar la atención o reprochar.

Este es el texto de una de esas canciones:

<1> Julio Cortés, El Corán. Editora Nacional, Madrid, 1979, pág. 457.

«¡Oh desgraciados!, hermanos de la realidad... el más afortunado es el que busca su futuro... y el fracasado es el que lo descuida... ¡oh desgraciados! os gustaron estas redes... y os habéis quedado quietos e inmóviles... os gustaron las jaulas... y no habéis buscado la libertad.» <1>

Finalmente, la temática y el estilo de la obra son sencillos, pero también la manera de tratar el tema se acerca un poco al teatro infantil, que aumenta la posibilidad de ser representada por niños, debido a la simplicidad y sencillez que presenta, y así enseñarles algunos conceptos y morales necesarios para su formación. Esta obra puede producir también el efecto parecido a una fábula que puede atraer y beneficiar a los niños.

<1> Qāsim Muḥammad, Risālat... pág, 19.

Muḥākama al-rayūl al-ladī lam yuḥārib

("Juicio del hombre que no luchó")

Mamdūh 'Adwān <1>

Esta obra, escrita por el sirio Mamdūh 'Adwān, está inspirada en la historia de la invasión de Bagdad por los tártaros, encabezados por Hulagu (635 de la H.- 1258 de C.)

El argumento

La obra se divide en dos actos. El primero se desarrolla en la ciudad iraquí de al-Mawṣil, Mosul, donde se juzga a un hombre llamado Abū al-Šukr al-ʿAdnānī, acusado de no luchar contra los enemigos, no cumplir con su deber patriótico y vender su sable, que había recibido en Bagdad de la comisión de la Protección de la Patria, a los enemigos. Sin embargo, se deduce por los acontecimientos que el acusado entregó su sable a los soldados de su patria, que se lo pidieron cuando viajaba desde Bagdad a al-Mawṣil. Cuando se le juzga, llega una orden del gobernador militar que ordena trasladar el juzgado y todos los organismos del estado de al-Mawṣil a otra ciudad, Ḥimṣ (Emesa), en Siria, porque el ejército enemigo está avanzando, y el árabe retirándose. Efectivamente, el acusado se traslada a Ḥimṣ para cumplir su juicio allí.

En el acto segundo, que se desarrolla en Ḥimṣ, continúa el juicio, añadiendo otra acusación que es la de abandonar la tierra y dejarla para los enemigos.

<1> Wizāra al-Iʿlām. Maṭbaʿa al-Adīb al-Bagdādiyya, Bagdad, 1972.

Pero nos enteramos a través de algunas escenas retrospectivas, que representan los momentos del abandono, que fue obligado por su cuñado 'Abd Allāh, el cual testifica contra él, a dejar su tierra. Al final del acto llega otra orden del gobernador militar para trasladar el juzgado y los demás organismos del estado a Damasco y continuar el juicio allí. Y así el cadí manda al guardia que se encargue del acusado y lo lleve a Damasco.

El guardia se enfurece por la injusticia caída sobre el acusado y sobre él mismo, y decide liberarle para que muera por lo menos libre, aunque a manos de los tártaros, creyendo que el verdadero perdedor es el pueblo, es decir, ellos mismos.

La obra termina en forma de un trato entre los dos, de combatir a los enemigos y a los tártaros.

Hay varios sables para adornar la sala del juzgado, se los llevan y salen para luchar.

Los personajes

El protagonista, Abū al-Šukr al-'Adnānī, es un ejemplo del hombre árabe sencillo y humilde que sufre los problemas cotidianos de la vida, perseguido por las autoridades por negarse a ser un instrumento en sus manos. Es sensato y prudente.

Los acontecimientos de la obra, que toman forma de representación dentro de la representación, aseguran que el protagonista es de los más fieles y patriotas.

Es sincero y bondadoso, al contrario de su amigo Abū al-Salīm y su cuñado 'Abd Allāh, que son dos modelos de seres orgullosos y anárquicos.

Para profundizar en la tragedia, el autor lleva al protagonista a un juicio que no merece. Escuchemos este diálogo:

«Abū al-Šukr: - no hay ninguna noticia... esto me inquieta.

‘Abd Allāh: - no hay porqué... nuestro ejército ya echará a los invasores.

Abū al-Salīm: - ojalá.

Abū al-Šukr: - pero los ejércitos enemigos invadieron Persia y están avanzando hacia nosotros.

‘Abd Allāh: (bromeando) - Abū al-Šukr tiene miedo por sí mismo.

Abū al-Šukr: - no es tiempo de broma... yo efectivamente tengo miedo por todo.

Abū al-Salīm: - y ¿de qué es el miedo? siéntate hombre.

Abū al-Šukr: - yo me extraño de cómo podéis sentaros sin nervios.

Abū al-Salīm: - ¿qué quieres que hagamos?

Abū al-Šukr: (se sienta cansado) - no sé, nada, llegará Hulagu a esta ciudad.

‘Abd Allāh: (con soberbia y entusiasmo falsos) - ¡maldito y malditos sus ejércitos! Dios les castigará.

Abū al-Šukr: - tenemos que hacer algo.

Abū al-Salīm: - ¿por ejemplo?

Abū al-Šukr: - no sé, cualquier cosa. Tenemos que apoyar a nuestras fuerzas con algo.» <1>

En cambio, el cuñado ‘Abd Allāh, es un hombre rendido y cobarde, no defiende a Abū al-Šukr en el juicio para salvarse a

<1> Muḥākama al-raʾyul... pág. 14-15.

sí mismo, e incluso inventa mentiras para hundirle más:

«El fiscal: - ¿qué influencia tuvo la palabra de Abū al-Šukr sobre ti?

‘Abd Allāh: - en realidad, señor mío, yo estuve triste por él, intenté animarle para que cambiara de opinión.

El fiscal: - bien, cuenta lo que ha pasado entre vosotros.

‘Abd Allāh: (vacilante y se nota que está mintiendo) - le dije... le dije... le dije... ¡oh Abū al-Šukr! hay que... hay que animarse... y luego le dije: tenemos que animarnos, ¡oh Abū al-Šukr!» <1>

Mientras el modelo de ciudadano que exige el gobierno lo describe el abogado defensor en el juicio diciendo:

«(refiriéndose a Abū al-Šukr) - Su nombre en el registro de tributos está impecable, ya que pagó todo lo que le correspondía. Reza cinco veces al día y procuró ir a la Meca como peregrino, pero la necesidad no se lo permitió. Contribuía con su dinero para ayudar a todos los pobres y al ejército.

Además, desde que se hizo adulto fue seguidor de todos los califas que se sucedieron.

En el último combate se martirizó a uno de sus hijos. Rogamos considerar este sacrificio... sacrificó por la patria a su hijo, su corazón.» <2>

El ujier, que desempeña un papel singular en los sucesos,

<1> Muḥākama al-raʿyul... pág. 28.

<2> Muḥākama al-raʿyul... pág. 31.

siente que es un instrumento en manos del gobierno y que está obligado, aunque no convencido, a obedecer y hacer su trabajo, un trabajo innoble que va contra su clase. Pero sin darse cuenta descubre y saca a la luz las intenciones del gobierno y su comportamiento, que parlotea orgullosamente del patriotismo. Sabe perfectamente que la mayoría de los asistentes al juicio no lucharon contra el enemigo, pero la mala suerte de Abū al-Šukr le llevó a manos de la justicia:

«El ujier: ... tenemos que manifestar la alegría siempre y decir que estamos todos dispuestos a luchar, sí, hay entre vosotros espías de los enemigos, tenemos que engañarles para que trasmitan una imagen brillante de nosotros.» <1>

Se dirigía al público del juicio, que simboliza al pueblo, criticándole por ser ineficaz, rendido y humillado, que desempeña el papel de mero espectador y no participa en los acontecimientos. El mismo público que asistió al juicio en al-Mawṣil se presenta de nuevo en el juicio en Ḥimṣ:

«El ujier: (dirigiendo la palabra al público) - ¡vosotros Otra Vez! (riéndose irónicamente) está bien. Yo estoy seguro de que he visto a la mayoría de vosotros en al-Mawṣil.

¿Qué os traído a Ḥimṣ? ¡qué vergüenza! Camináis siempre en la dirección contraria. ¿Cómo justificáis vuestra llegada aquí...?» <2>

<1> Muḥākama al-rayūl... pág. 5.

<2> Muḥākama al-rayūl... pág. 48.

Comentario y conclusión

Lo primero que se observa en esta obra es que si no apareciera el nombre de Hulagu y los tártaros algunas veces, nos daría una clara impresión de que trata de personajes, acontecimientos y conceptos puramente contemporáneos, vinculados fuertemente con nuestra vida y circunstancias, y que no tiene en realidad mas que una escasa relación con aquella época de la historia, que no es para el autor sino una máscara. La acción coincide plenamente con la situación de la Nación Arabe parcial o globalmente.

Por esta razón podemos decir que esta obra no tiene del turāt sino la máscara.

Entonces hay que tener en cuenta la cuestión palestina y la relación entre la Nación Arabe e Israel.

Hay diálogos que nos representan la situación árabe durante la "Guerra de Junio". Cuando vuelve el soldado Salīm, hijo de un amigo del protagonista, Abū al-Šukr, le preguntan su padre y sus amigos por la guerra, y este contesta:

«Salīm: - no hubo guerra.

Abū al-Šukr: - ¿Cómo?

Abū Salīm: - ¿se han reconciliado?

«Abd Allāh: - no creo... apuesto que Hulagu pagó tributos y volvió para salvarse.

Salīm: - no... Hulagu triunfó.

Abū al-Šukr: - pero, has dicho que no hubo guerra.

Salīm: - Hulagu triunfó sin guerra.

Abū al-Šukr: - ¿Sin guerra?

Salīm: - sin guerra.

Abū Salīm: - es increíble.

Salīm: - esto es lo que pasó.

Abū Salīm: - habla bien, hijo mío... ¿qué pasó exactamente?

Salīm: - nada... perdimos en una sola batalla la cuarta parte de nuestro ejército y el resto escapó... el ejército de Hulagu está bien armado. Su instrucción y organización son muy altas... » <1>

El autor procura también destacar algunos elementos que muestran la situación política del mundo Árabe, con algunos detalles. Por ejemplo, destaca el papel de la policía secreta y su innoble conducta, persiguiendo a la gente sencilla, y los medios criminales que utilizan en su trabajo. Vemos que Salīm anteriormente trabajaba en este cuerpo y escribía falsos informes de los amigos de su padre y de la gente cercana, justificando esta actividad, diciendo que era un medio de ganarse la vida (pág. 25).

Destaca por otra parte las circunstancias del hombre árabe, derrotado internamente, del que no se espera una victoria sobre el enemigo, mientras viva esta situación. El paisano árabe en opinión del gobierno es un insecto insignificante, que cogió todo tipo de miedo durante su vida. Tiene miedo de la policía, de la policía secreta y los funcionarios, y obedece las órdenes siempre sin protestar. En todo esto, el autor quiere en realidad demostrar que el auténtico derrotado es el gobierno, porque sus armas están dirigidas hacia el pueblo, y las autoridades escapan de una ciudad a otra, temiendo a los enemigos, y al mismo tiempo

<1> Muḥākama al-raʾyul... pág. 16-17.

llevan consigo a un individuo inocente, Abū al-Šukr, para juzgarle como si fuera él la causa de su derrota.

Entre otros elementos que aportan a la obra un aire moderno están los medios y métodos que se utilizan en el juicio para juzgar a aquel hombre sencillo, ya que vemos que el cadí desde el principio, y antes de juzgarle, tiene la sentencia preparada (pág. 10).

Esto es muy parecido a lo que sucede actualmente en los juicios de los presos políticos en muchos países árabes.

Además, las intervenciones y diálogos del fiscal son semejantes a los de las autoridades árabes y también el estilo de las publicaciones oficiales y militares:

«El fiscal: (extiende algunos papeles y lee) - en unos momentos difíciles como estos que atraviesa nuestra nación, enfrentándonos con un enemigo feroz como éste...» <1>

Lo mismo se puede decir del comportamiento cruel de la policía, que mató a Sulaymān bajo la tortura, y después pretendió hacer creer que se había suicidado.

Aprovecha el autor una expresión conocida que se ha utilizado mucho después de la Guerra de Junio, que es

«ليست لدينا أوامر» , "¡no tenemos órdenes!". Esta frase la utilizaban los soldados y oficiales para justificar la derrota echando la culpa a las grandes autoridades que no daban sus órdenes al ejército para conquistar a los enemigos. Y así los soldados y los oficiales en la obra cumplen con su deber sin

<1> Muhākama al-rayul... pág. 32.

enterarse de nada ni conocer la realidad de la lucha.

Algunos de los nombres de los personajes son significativos como 'el protagonista, (ابو الشكر), Abū al-Šukr, y su hijo (عبد الشكور), 'Abd al-Šakūr, nombres populares que simbolizan su clase, y son derivados de la palabra "šukr", que significa agradecer, y con esto quizá el autor quiere expresar la intención del gobierno que intenta crear ciudadanos agradecidos, que no tienen derecho a hablar ni protestar. Esto se nota por no permitirle al acusado hablar ni una sola vez, porque cada vez que quería abrir su boca le ordenaban callarse, diciéndole que había un abogado defensor que hablaba en su lugar.

Respecto a la técnica de la obra, se ve que el autor utiliza varios recursos para realizar sus fines y enriquecer la acción, como el teatro dentro del teatro, ya que la acción se desarrollaba entre la sala del juicio y las escenas que representan la vida anterior del protagonista, y esto es útil y enriquecedor.

Otro recurso utilizado para descubrir la corrupción política es el sofisma, por ejemplo; el ujier nos explica al principio de la obra que la mayoría de los asistentes al juicio, al igual que el acusado, no participaron en la lucha contra los enemigos, en cambio, sólo se le juzga a él porque recibió la orden de luchar, mientras los otros no. Esto, sin duda, no convence al espectador y reproduce el odio hacia el gobierno.

El lenguaje es mediano, casi periodístico, no es meramente literario, pero en general es representativo y a veces expresivo. Quizás porque el tema de la obra está relacionado con lo cotidiano es por lo que utiliza un lenguaje cotidiano.

El diálogo es elegante, vivo y a veces fuerte. No hay fragmentos largos y aburridos.

Por último se puede decir que esta obra es interesante y expresiva, que trata un tema importante y actual, y repito que no tiene del pasado más que la máscara.

Una deficiencia pequeña que se puede observar es que la obra, en algunas partes, es directa; por ejemplo, vemos que el ujier desde las primeras páginas empieza a reflejar los comportamientos e intenciones del gobierno de una manera directa, aunque quizá habría sido más lógico y adecuado la representación indirecta de todo esto, de una manera inteligente que pueda el espectador captar a través de los acontecimientos.

Creo que es conveniente concluir este estudio con este diálogo significativo y efectivo:

«La esposa: (después de un rato de silencio) - ¡Abū al-Šukr!

Abū al-Šukr: - Sí...

La esposa: - ¿entierran a los muertos en la guerra?

Abū al-Šukr: - los vencedores entierran sus muertos.

La esposa: - ¿y nosotros somos vencedores?

Abū al-Šukr: - no, querida mía, somos los derrotados.

La esposa: - y ¿por qué los derrotados no entierran a sus muertos?

Abū al-Šukr: - cuando los derrotan, su propia vida es la única cosa en que piensan, y ninguno se atreve a quedarse para enterrar a su amigo.

La esposa: - entonces los soldados no son amigos entre ellos.

Abū al-Šukr: - quizá sea esto lo que se puede notar. Si fuera cada uno de ellos amigo del otro, estaría al lado del cadáver de su amigo defendiéndolo y

llevándolo a su pobre familia como nosotros. ¿Sabes lo que puede pasar si hacen esto?

La esposa: - ¿qué?

Abū al-Šukr: (se pone de pie) - triunfarían... si quisieran los cadáveres de sus muertos, pero no esperemos esto mientras que no quieran la patria.» <1>

<1> Muḥākama al-rayūl... pág. 77-78.

Mugāmara ra's al-mamlūk Ŷābir

("La aventura de la cabeza del esclavo Ŷābir")

Sa' d Allāh Wannūs <1>

Wannūs se sumerge en el Patrimonio árabe para elegir el tema de su obra cuyos sucesos se basan en un cuento de la antigua Bagdad.

Se trata de un conflicto por el poder entre el califa y el visir; el visir pide ayuda a ejércitos extranjeros persas, al-Āyām, para acabar con el califa. La obra cuenta también el papel que desempeñó el esclavo Ŷābir en aquel conflicto. Ŷābir era un oportunista que quería satisfacer sus intereses y metas de cualquier manera, y que al final paga con su vida, ya que el visir escribe una carta sobre su cabeza pelada para el Rey de los Āyām pidiéndole ayuda y pidiéndole que matara después a Ŷābir para que muera con él su secreto.

Este cuento muestra la situación de los pobres y la población en general de Bagdad, de aquella humillada gente durante dichos conflictos. El cuento lo forja Wannūs de una manera llamativa y entretenida y lo cuenta el narrador a los clientes del cafetín. Aquí se nota que el autor mezcla el pasado y el presente a propósito. El narrador, "al-Hakawātī", "autor e imitante", entró a formar parte de la historia árabe. El narrador cuenta su historia e imita a los protagonistas históricos del cuento. Se afirma que aquellos narradores se desplazaban de un lugar a otro en el Oriente islámico narrando sus cuentos mezclados con estrofas, anécdotas, refranes y

<1> Dār al-Ādāb. Beirut, 2ª ed., 1977.

canções.

Por esto Wannūs eligió el personaje del narrador para introducirse en la historia, sacando de ella a uno de sus personajes famosos.

Para crear la ilusión histórica adecuada vemos que el narrador, 'Amm Mu'nis, nos lo presenta el autor como si fuera una reliquia histórica, diciendo: "sus movimientos son lentos, su cara es parecida a una hoja del antiguo libro que lleva bajo el brazo. Ante las frías expresiones de su rostro, uno se siente como si fuera una estatua de cera polvorienta". <1>

A través de los acontecimientos de la obra notamos que se trata de hechos vivos y actuales a pesar de sus históricas raíces. Y a pesar de las insistencias de los clientes para que el narrador les cuente la epopeya de "al-Ẓāhir Baybers" <2>, él rehusa porque quiere contar relatos de épocas de disturbio e inquietud, y les advierte que todavía no ha llegado el momento para hablarles de la historia del héroe "al-Ẓāhir Baybers", mientras los clientes sienten grandes deseos de oír historias de victoria y heroísmo.

La acción se entrelaza entre el pasado (el cuento), y el presente (el cafetín), por una parte y el escenario por otra. En realidad, se sigue la técnica del teatro dentro del teatro. Los clientes y sus reacciones sobre los sucesos del cuento forman una parte importante de lo que el autor quiso decir a los espectadores. Se observa que el cuento, a pesar de su comicidad,

<1> Muḡāmara ra's al-Mamlūk... pág. 50.

<2> Baybers I, el 4º Sultán mameluco, gobernó entre 1260 y 1277, luchó contra los tártaros en "Ayn ʿalūt", Palestina, en 1260, y contra los Cruzados (1265-1271), triunfó sobre todos sus enemigos, murió en Damasco.

no está hecho con ese fin, sino que el autor lo representó en su marco político y sociológico para que el espectador entienda que los motivos y reacciones de los personajes son producto de ciertas circunstancias que crean y forman sus caracteres.

A través de este cuento nos presenta la situación sociológica con todas las contradicciones y conflictos, donde luchan los señores por el poder. Mientras los oportunistas aprovechan las circunstancias para medrar y realizar sus fines. Y por otro lado el pueblo, que es pasivo, no interviene para cambiar su pésima situación económica y social, excepto el "cuarto Hombre".

El esclavo Yābir, a quien no le importan más que sus intereses, quiso aprovechar aquella circunstancia para conseguir sus metas: ser rico y casarse con la odalisca Zumurrud. El califa había cerrado las puertas de Bagdad para impedir que saliera cualquier carta del visir al Rey de al-`Aḡam, así que a Yābir se le ocurre una idea magnífica. El visir puede escribir la carta sobre su cabeza después de haberla pelado, y esperar hasta que le crezca el pelo para poder salir de Bagdad. Esta idea le agrada al visir y la realiza, prometiendo a Yābir el dinero y la odalisca. Pero Yābir no se dio cuenta de la astucia del visir, que acabó la carta pidiéndole al rey de al-`Aḡam que matara a Yābir después de haber leído la carta para ocultar el secreto. Así pues, Yābir perdería la vida como consecuencia de su egoísmo.

El contenido de la obra es ideológico, progresista; pone como fin en primer lugar revelar la relación mutua entre el presente y el pasado, entre el cuento y el cafetín, y además vincula el teatro con la conciencia popular.

En esta obra Wannūs intentó romper las barreras imaginarias

en el teatro y acercar al espectador a la acción teatral, y eso "para superar una forma teatral rígida"... porque todavía el espectador árabe se siente ajeno al teatro, y ha de hacer un esfuerzo especial -esfuerzo cultural- para adaptarse y familiarizarse con esta forma". <1>

Y por esto cada vez que el narrador cuenta los sucesos, entran los actores en escena para representar aquella parte, así como los clientes del cafetín discuten con los actores. Además, para insistir en la ruptura con lo imaginario del teatro, los actores llevan al entrar las piezas de decoración y las colocan en presencia del público.

Y para mantener este ambiente, el autor no deja al espectador echar a volar su imaginación, ya que intenta durante toda la obra recordarle que: todo lo que se representa no es más que eso, una representación, así que cuando un camarero del cafetín lleva la bandeja del café y le impide ver a un cliente, éste le dice: - «aléjate de aquí, Abū Muḥammad.»

En cuanto a los personajes, el autor perfiló perfectamente sus caracteres y los adaptó magistralmente al papel que desempeñan en la obra. Por ejemplo Yābir aparece desde el comienzo de la obra como un oportunista, no le importa nada más que su provecho y está dispuesto a emprender cualquier empresa para lograr sus objetivos, apuesta a las dos caras de la moneda para quedarse con el triunfo final. Todas aquellas aventuras le llevan lógicamente a un fin que merece: su decapitación. Mientras su amigo el esclavo Manṣūr es lo contrario, ama la paz y la tranquilidad, teme manifestar su opinión sobre el problema

<1> Muḡāmara ra's al-Mamlūk... pág. 45.

existente o sobre cualquier asunto del gobierno.

Y a pesar de que [^]Yābir tiene ese carácter que merece una dura condena, vemos que el autor, por el contrario, hace que los otros personajes, los clientes del cafetín, simpaticen con él; así cuando discute con su amigo Manṣūr sobre la importancia de elegir entre el califa o el visir:

«[^]Yābir: - y ¿por qué no?... cada moneda tiene dos caras.

Y lo importante es inclinarse en el momento adecuado hacia la cara vencedora.» <1>

Aquí vemos que los clientes alaban esta conducta:

«Cliente 1º: - ¡Es hijo de su época!

Cliente 2º: - Este esclavo es un diablo.» <2>

También esta situación se repite (con los clientes) cuando [^]Yābir se va a buscar al visir para mostrarle que puede llevar la carta escrita sobre su cabeza para conseguir dinero y a la odalisca Zumurrud; los clientes le alaban:

«Cliente 1º: - ¡qué valiente!

Cliente 2º: - ¿dónde lo encontró?

Cliente 3º: - ¡que Dios lo guarde!... ¡qué inteligencia!

Cliente 1º: - así son los hombres. Uno como él puede cambiar el destino de un país.

Cliente 2º: - es hijo de su época... os dije cuando lo vi por primera vez que es un hijo de su época...» <3>

<1> Mugāmara ra's al-Mamlūk... pág. 63.

<2> Mugāmara ra's al-Mamlūk... pág. 63.

<3> Mugāmara ra's al-Mamlūk... pág. 107.

Esta simpatía que tienen los clientes hacia Yābir quizá sea un motivo para que a los espectadores no les caiga simpático, porque los clientes del cafetín son criticados también por su actitud ante circunstancias parecidas a las del cuento.

Destaca "el cuarto hombre" entre los clientes por no someterse como los demás personajes; es un rebelde o casi provocador, que por lo menos pregunta, comenta y explica; y todo esto se justifica si tenemos en cuenta la situación que vivían él y los demás. Quizá por ello no llega a provocar totalmente y se conforma con preguntar, criticar y comentar, lo que incita al público a rebelarse.

«El cuarto hombre: - sí, juro por Dios que pasé una larga época en las cárceles, y a pesar de esto aumentó en mí la convicción de que lo que estáis diciendo no nos conduce a la salvación, nos pudrimos como la basura...

Corremos inquietos como los perros aguijoneados, pagamos las consecuencias de desacuerdos de los que no sabemos sus motivos ni su esencia.» <1>

- «A mí no me gusta la vida perra que vivimos. Tampoco me gusta dar mi cabeza como precio en estos desórdenes en los que no tengo nada que ver.» <2>

Wannūs revivió en su obra tipos populares conocidos, como los clientes del cafetín a los que ha dejado hablar sencillamente y comportarse de una manera natural como si fuera en la realidad y en la vida cotidiana. Es un ambiente lleno de

<1> Mugāmara ra's al-Mamlūk... pág. 81.

<2> Mugāmara ra's al-Mamlūk... pág. 82.

vida y que manifiesta rasgos y ambientes populares, y todo esto ayuda a crear una fuerte vinculación entre el teatro y el público. También la elección del narrador y su papel, que se traslada entre el presente y el pasado, e impide al espectador sumergirse en los sucesos del cuento y sus ambientes fantásticos para atarle a la realidad. Y el narrador no era sólo el que contaba los acontecimientos, sino que los explicaba y comentaba.

Wannūs empleó a sus personajes en un marco histórico de mezcla equilibrada entre lo que es tradicional y lo que es la vida actual. Los mezcló en un molde, en un esqueleto cuyo aspecto es tradicional y su esencia contemporánea. Sin duda tuvo un gran éxito en realizar aquella unificación entre las dos partes con mucha habilidad.

Esta obra que escribió Wannūs y que se basa en el patrimonio en su tema dramático, puede ser parecida en ciertos puntos a la del escritor iraquí Qāsim Muḥammad, Bagdād al-azal bayn al-ʿayyid wa-l-hazal, "La eterna Bagdad entre la seriedad y la burla".

En esta obra el autor también se inspira para su obra en el "turāt", el patrimonio; vemos que las dos obras evocan la imagen del antiguo Bagdad mostrando la situación de la sociedad de entonces con sus contradicciones. El último objetivo de los dramaturgos era, sin duda, revelar las contradicciones y maldades actuales a través del pasado.

Este objetivo es fundamental para Wannūs que intenta a través de esta obra, con sus nuevas técnicas, crear un tipo de teatro poco conocido en la literatura árabe, es "Masraḥ al-tasyīis", el teatro politiqueado -según sus propias palabras en el prólogo de la obra (pág. 41)-, y no "al-Masraḥ al-siyāsī", el teatro político, porque el primero para él es un diálogo entre

dos áreas: la primera es la representación teatral, cuyos personajes intentan dialogar con los espectadores, y la segunda área es el público en la sala quien refleja todos los problemas que vive.

Wannūs reconoce que este diálogo es todavía difícil en el teatro árabe, por dos motivos fundamentales: uno, las fuertes barreras que lo condicionan, y otro, la timidez del espectador que le impide mantener este diálogo con los actores.

Por otra parte cabe preguntarse, ¿de qué época histórica habla el narrador "al-Ḥakawātī" en su cuento en la obra?, en realidad el narrador cuando habla de la discrepancia entre el califa y el visir dice que en los tiempos antiguos había en Bagdad un califa llamado al-Muqtadir Bi-llāh, califa 'abbasi decimo-octavo, que gobernó entre el 908 y el 932, que tenía un visir... Efectivamente, en su época, según la historia, hubo muchos disturbios; pero aparte de esto el autor no da más noticias para concretar los hechos históricos. Pero el hecho está justificado porque el propósito del autor no es hablar del pasado sino del presente, teniendo en cuenta que lo que quiere es crear una obra que denuncie la situación política actual, refugiándose en el pasado; es decir, el pasado no le importa, únicamente lo utiliza como una máscara para tratar su tema principal: la lucha por el poder, la fea realidad de las autoridades que están dispuestas a utilizar cualquier medio para lograr el poder o mantenerlo y la marginación del pueblo árabe.

Respecto al lenguaje utilizado en la obra, se puede observar que es un lenguaje sencillo, mezcla, a veces, entre el árabe puro y el dialecto adoptando la tesis de Tawfīq al-Ḥakīm, que es el pionero en utilizar este lenguaje "al-Luga al-tālīṭa", "la tercera lengua", que utilizó este último en algunas de sus

obras, como al-Şafqa, ("El trato").

Esta mezcla obliga, a veces, a Wannūs a no respetar las reglas gramaticales, por ejemplo:

” زبون 2 : صحيح .. شفت اليوم أبو ابراهيم ، وبعث لك سلام معي .

Cliente 2º: - Por cierto... he visto hoy a Abū Ibrāhīm y te mandó recuerdos.

” زبون 3 : الله يسلمك ويسلمه كيف حاله ؟

Cliente 3º: - que Dios le guarde a él y a ti. ¿Cómo está?

” زبون 2 : مسكين لا يزال مهموما ، ولا يعرف كيف يدبر احواله .

Cliente 2º: - el pobre aún está preocupado, y no sabe cómo va a arreglar la situación.» <1>

En cuanto al lenguaje del narrador en la obra, podemos decir que es típico y muy representativo de la narración árabe clásica, respetando el clásico comienzo del cuento árabe.

» ... كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان خليفة في بغداد يدعى شعبان المقتدر ... «

Había en los tiempos antiguos y las épocas pasadas un califa en Bagdad que se llamaba Ša‘bān al-Muqtadir...» <2>

Se puede destacar un elemento significativo, el humor, que utiliza el autor frecuentemente para crear un ambiente alegre y vivo:

«Yābir: - pero yo no entiendo ¿por qué pareces un pollito sumergido en el agua, todo porque el califa y el visir

<1> Muqāmara... pág. 61.

<2> Muqāmara... pág. 62.

no están de acuerdo?

Mansūr: - ... la discrepancia ha llegado al colmo.

Yābir: - la discrepancia entre un califa y un visir tiene que ser muy fuerte para que sea adecuada a sus personajes.» <1>

«Yābir: - si uno mata al otro, habrá un puesto libre en Bagdad.

Manşūr: - ¿y nosotros, has pensado qué nos pasará a nosotros?

Yābir: - ¿qué nos va a pasar? nos alejamos y observamos la situación.

Manşūr: - quizá observemos el infierno antes de esto, ¡por Dios! ¿cómo quieres que observemos una discrepancia entre el califa y el visir?» <2>

El movimiento de la obra es bastante activo y rápido, no causa ningún aburrimiento, utiliza para este fin algunas canciones emitidas por una radio antigua, incluso el autor advierte al director de la representación, en el margen de la página 47 que se puede, si fuera preciso, cambiar las expresiones puestas en árabe clásico por otras en dialecto, e incluso se pueden añadir otras expresiones improvisadas durante la representación; todo esto para que sea una obra espontánea y que la acción sea seguida sin interrupciones.

En general, podemos afirmar que Mugāmara ra's al-Mamlūk Yābir es una obra puramente popular; el cafetín, los personajes,

<1> Mugāmara... pág. 61.

<2> Mugāmara... pág. 62.

los instrumentos, como la nerguila (pipa turca), la bandeja del té...

Todos estos factores llevan a esta obra a un buen grado dramático , y le da una cierta importancia dentro de la creación teatral árabe.

Al-Sultān al-ḥā'ir

("El sultan indeciso")

Tawfīq al-Ḥakīm

El Teatro árabe y el Turāṭ

Es casi imposible estudiar el teatro árabe sin detenerse en la gran figura del dramaturgo Tawfīq al-Ḥakīm. Al-Ḥakīm tiene gran cantidad de obras que tratan temas diversos, y están basadas en el "Turāṭ" (patrimonio cultural), los mitos, la historia, la religión... Una de sus obras más destacadas es: al-Sultān al-Ḥā'ir, ("El sultán indeciso"). En esta obra, al-Ḥakīm hace uso del patrimonio árabe islámico, y algunos críticos la consideran su obra maestra. <1>

La acción de esta obra tiene lugar en Egipto, en los siglos XIII-XIV, durante el reinado de las dinastías de los mamelucos.

Un traficante de esclavos, condenado a pena de muerte, es conducido a la plaza pública para ser ejecutado. Su verdugo espera el momento de cumplir con su deber. La ejecución tendrá lugar cuando el almuédano llame a la oración desde la mezquita, al alba. La acusación contra este hombre era haber difundido el rumor de que el sultán era un esclavo que él había vendido al sultán anterior 25 años antes, cuando era un niño, y ya de mayor había heredado el reino. La costumbre en estos casos era ser manumitido antes de ser proclamado sultán, ya que un esclavo no tenía derecho a gobernar a un pueblo libre, pero por alguna

<1> Por ejemplo, Raḡā' al-Naqqāš, Maq'ad ṣagīr amām al-sitār, ("Butaca pequeña delante del telón"). Al-Hay'a al-miṣriyya al-ʿamma li-l-ta'līf wa-l-Našr, El Cairo, 1971, pág. 8.

razón el sultán anterior no lo había hecho, quizá por olvido, quizá por su muerte repentina.

Para ocultar estos hechos al pueblo, el visir ordena matar a este traficante. Muchas personas intervienen para salvarle de la muerte, una de ellas es una bella mujer que vive al lado de la plaza y tiene mala reputación por recibir hombres en su casa. Cuando llega el almuédano, la mujer le invita a su casa a tomar café para entretenerle y evitar que llame a la oración, intentando salvar así al condenado, ya que la orden era que el verdugo ejecutara al reo tan pronto como oyera la llamada a la oración.

El tabernero también intenta salvarle la vida al traficante y le lleva vino al verdugo para que se emborrache y no pueda realizar su trabajo.

En aquel momento pasa el visir con sus colaboradores y se enfurece porque no se han cumplido sus órdenes. Mientras tanto, el condenado ha apelado al sultán quejándose de la injusticia que se comete con él, ya que se le condena sin haber sido juzgado.

El sultán llega a la plaza acompañado de un juez supremo que ha de dictar sentencia. Tras informarse del asunto, el sultán consulta con el juez, guardián de la ley, y éste le dice que tiene que ser vendido en subasta pública porque sigue siendo esclavo, y al igual que una mercancía pertenece aún a Hacienda según la ley islámica.

El sultán se queda indeciso, tiene que elegir entre la ley o la fuerza, entre acabar con la vida del condenado para poner fin a todo tipo de rumores o ponerse del lado de la ley con todas sus consecuencias. Por fin, se decide por la ley.

El juez anuncia la subasta para la venta del sultán, pero

pone la condición de que el que lo compre deberá firmar dos documentos: uno de compra y otro de manumisión del sultán, ya que sería un acto patriótico.

Comienza la subasta. Uno de los asistentes compra al sultán, firma el documento de compra, pero rehusa firmar el de manumisión alegando que el dinero no es suyo y que él no tiene autorización para firmarlo. Aquí interviene de nuevo el visir, que quiere utilizar la fuerza para poner fin a esa situación y amenaza al comprador con cortarle el cuello si no firma el documento, pero el sultán intercede por él y lo evita.

Después de investigar el asunto, descubren que el dinero es de la bella mujer que había mandado a aquel hombre para que comprara el sultán para ella.

El sultán habla con la mujer galantemente, y la convence de que no puede pertenecerle solamente a ella porque su pueblo le necesita. Por fin la mujer cede con la condición de que el sultán pase una noche con ella en su casa, y al día siguiente ella le liberará cuando el almuédano llame a la oración, al alba.

El sultán acepta la condición, se queda con la mujer, y descubre que es honrada, noble y virtuosa, amante de la poesía y la música, y participa con los hombres en estos encuentros con el arte, que es por lo que corren esos rumores sobre su vida.

El juez ordena al almuédano que llame a oración antes de la hora para que el sultán sea liberado cuanto antes. El sultán y la mujer descubren la trampa. El sultán se enfada, pero la mujer decide firmar su manumisión antes de la hora concretada para demostrar así su buena voluntad.

El sultán vuelve a palacio para ocupar su trono de nuevo, tras haber acatado la ley y rechazado la fuerza.

La obra se desarrolla en el marco de la época de los mamelucos. El pueblo estaba alejado de sus gobernantes, como si dijéramos, el gobierno vivía en un valle y el pueblo estaba situado en otro, pero lo que es más, el pueblo era un simple espectador y no participaba en los asuntos públicos probablemente porque sus gobernantes le eran ajenos.

Al-Ḥakīm se inspiró para esta obra en un hecho histórico sucedido durante el reinado del sultán Ibn Mu'izz al-Dīn Aybak (1254-1257), cuando el sabio al-'Izz Ibn 'Abd al-Salām se enfrentó con los mamelucos a causa de las injusticias que estos cometían, acusándoles de gobernar sin tener derecho a ello por ser esclavos, y pidiendo al sultán que acatara la ley islámica que les considera propiedad de la Hacienda Pública, de manera que según al-'Izz deberían de ser vendidos y el dinero obtenido pasaría a Hacienda.

En esta obra, el sultán cede ante la ley y la acata hasta sus últimas consecuencias. El sultán es el símbolo de la indecisión entre la fuerza y la ley, entre el uso de las armas, las bombas atómicas y la paz.

Al-Ḥakīm escribió esta obra en París en 1959 inspirándose en el dilema: "para resolver los problemas del mundo, ¿hay que recurrir a la fuerza o a la paz?. Los poderosos gobernantes del mundo tienen la bomba atómica en una mano, y toda la legislación sobre derechos humanos en la otra, por otro lado está la ONU... y todos viven en medio de la confusión y el miedo sin atreverse a tomar una decisión tajante: ¿qué dejan? ¿con qué se quedan?".
<1> Y quizá al-Ḥakīm en su obra tenía la intención de criticar

<1> Tawfīq al-Ḥakīm, al-Sultān al-hā'ir, ("El sultán indeciso"). Dār kitāb al-lubnānī, Beirut, 1974, del prólogo.

el gobierno de su país en aquella época por los abusos de las leyes.

La idea de esta obra es mucho más profunda e importante, ya que es éste un problema universal, un problema eterno del hombre, que no tiene lugar ni tiempo concreto y es por lo que al-Ḥakīm trató el tema simbólicamente. Eligió unos personajes históricos que hoy día pueden parecer algo raros y extraños, ya que no existe nadie parecido a ellos en nuestro mundo contemporáneo, pero todo esto no es más que un recurso de al-Ḥakīm para tratar, en realidad, un tema serio con gran habilidad y capacidad de expresión.

Al-Ḥakīm no sólo trató un tema en esta obra, sino varios, ya que junto al tema principal: "la fuerza o la lay", se desarrollan otros temas secundarios como por ejemplo el del poder judicial, las autoridades que lo detentan y cómo éstas pueden falsear o tergiversar las leyes según se avenga a sus intereses. Por ejemplo, cuando el juez decide vender al sultán en subasta pública como propiedad de Hacienda, pone la condición de que se le manumita después de la compra, aunque esto está en franca contradicción con las leyes de compra-venta, pero la condición ha de cumplirse porque es la voluntad del juez. Y de nuevo el juez hace caso omiso de leyes o pactos cuando obliga al almuédano a llamar a oración antes de la hora debida con el propósito de confundir a la mujer y liberar al sultán.

La trama de la obra es entretenida porque provoca en el espectador el deseo de seguirla para conocer su final.

El diálogo está muy cuidado, cosa que no es de extrañar, ya que al-Ḥakīm es uno de los mejores dramaturgos que han existido y tiene una enorme capacidad para manejar el diálogo, llenándolo de situaciones anecdóticas e insólitas. Por ejemplo, se podría

mencionar el diálogo entre el condenado a muerte y su verdugo en el cual se llegan a advertir rasgos del absurdo cuando el verdugo le pide al condenado que cante para entretenerle.

«Verdugo: - ¡Cántame algo!

Condenado: - ¿Que cante?

Verdugo: - Sí, ¿por qué no? ¿qué te lo impide?. Tu garganta, gracias a Dios, está libre. No tienes más que soltar tu voz cantando, y así surge una melodía que distrae los oídos. ¡Vamos, canta! ¡Extasíame!

Condenado: - Es voluntad de Dios. ¡Dios sea testigo!

Verdugo: - ¡Vamos, canta!... Déjame oír.

Condenado: - ¿piensas que ahora yo pueda tener humor para cantar?» <1>

Se advierte también este carácter jocosos y absurdo en el diálogo entre el tabernero y el zapatero cuando se enteran de la venta del sultán en subasta pública:

«Tabernero: - Amigo zapatero, hoy el que viene a comprar, viene a comprar al sultán y no tus zapatos.

Zapatero: - ¿Y por qué no?, quizá haya alguno que necesite más mis zapatos.

Tabernero: - ¡Calla! ¡No digas más! Parece que no veas lo extraño del asunto y que no entiendas que es algo insólito. ¿Crees tú que todos los días se vende un sultán?...

Zapatero: - Escucha, amigo mío, te lo digo sinceramente, aunque tuviera el dinero suficiente no lo compraría,

<1> al-Sultān... pág. 17.

¡Lo juro!

Tabernero: - ¿No lo comprarías?

Zapatero: - ¡En absoluto!

Tabernero: - Pues permíteme decirte que eres tonto.

Zapatero: - Soy prudente e inteligente. Pero dime, ¿por Dios!, ¿qué haría yo con el sultán en mi local? ¿podría enseñarle este oficio mío?... Claro que no, ¿podría pedirle que me hiciera algún trabajo?... Seguro que no; además, tendría que trabajar incluso doble para mantenerle, darle de comer y servirle. ¡Eso es lo que pasaría... Compraría una carga, una mercancía de lujo que no puedo permitirme. Mis recursos económicos, amigo mío, no me permiten adquirir joyas.

Tabernero: - ¡Qué tontería!

Zapatero: - ¿Y tú, lo comprarías?

Tabernero: - Por supuesto.

Zapatero: - ¿Y qué harías con él?

Tabernero: - Muchas cosas, muchísimas, amigo mío. Su asistencia a mi taberna sería suficiente para atraer a toda la ciudad.» <1>

Al-Ḥakīm en su obra apoya a la ley y la hace triunfar sobre la fuerza, apoya el bien contra el mal. Al-Ḥakīm trató el asunto dramáticamente y llegó a la siguiente conclusión: "La victoria del bien sobre el mal supone el principio de la catarsis perseguida en la obra". <2>

<1> al-Sultān... pág. 84.

<2> Aleksandrova, Tamara, Alf 'ām wa 'ām 'alà al-masrah al-'arabī, ("Mil y un años del teatro árabe"). Traducción: Tawfīq al-Mu'addīn. Dār al-Fārābī, Beirut, 1ª ed., 1981, pág. 197.

"El sultán indeciso" pertenece, según los críticos, al teatro intelectual o mental, al-masrah al-dihnī, porque incita al conflicto interno, dentro de la mente. En este tipo de teatro destaca el diálogo y el tema tratado, aunque a las obras les falta acción y movimiento, y los personajes no están muy perfilados, no tienen rasgos concretos. De ahí que algunos críticos vieran la dificultad de llevar al escenario las obras de al-Ḥakīm. Pero esta obra, en particular, es considerada como "obra excepcional y rara dentro del teatro de al-Ḥakīm, ya que sus personajes son claros, están perfectamente perfilados, vivos... La acción es como un río caudaloso lleno de rápidos y cascadas. Esta obra es la más adecuada para su representación escénica y la que más éxito puede llegar a tener entre el público de todas las clases". <1>

En cuanto al contenido de la obra e idea principal, el autor apoyó totalmente a la ley aunque esta ley está basada en el fraude o la estafa. Quizá algunos críticos acertaron al comentar que "la democracia que defiende el autor es solamente aparente y que al-Ḥakīm la considera una solución aunque incompleta, debido a la indecisión de los gobiernos que siempre se hallan a mitad de camino entre la fuerza y la ley, en una época en la que surge una crisis de libertad en la trayectoria revolucionaria". <2>

Nos podríamos preguntar qué es lo que aportó esta obra al legado y cultura árabe y la respuesta sería sin duda la riqueza del tema, ya que es un tema puramente "intelectual", y vivo a lo

<1> Rayā' al-Naqqāṣ, op. cit. pág. 10.

<2> Gālī Šukrī, al-‘angā’ al-Ŷadīda, ("El nuevo Fénix"). Dār al-Ṭalī‘a, Beirut, 1ª ed., 1977, pág. 178.

largo de la historia. Todo esto es lo que confiere importancia especial a esta obra. "En esta obra cada expresión, cada situación, cada personaje se convierte en un símbolo que encarna las realidades más profundas y amargas de la vida". <1>

La idea principal está reflejada en la obra de manera simbólica y trasciende a sus personajes y caracteres porque no es un problema circunscrito a un tiempo o a un lugar concreto sino general y común, es símbolo de un problema humano universal.

El autor piensa que "cualquier obra de teatro respetable tiene que tener una base intelectual" <2>, esto es, ideológica o filosófica.

Al-Ḥakīm trató un tema humano importante mediante una construcción dramática perfecta caracterizada también por las situaciones cómicas y el efecto "sorpresa".

En cuanto a estructura interna de la obra, el autor elige como marco histórico una época en el antiguo Oriente para luego sobrepasar todo límite de lugar y tiempo. Algunos críticos opinan que "la obra no se puede encuadrar en el género de teatro histórico ya que no existe relación directa entre el ambiente representado en la obra y lo que fue realmente la época de los mamelucos. El aire oriental con que está revestida la obra, según ellos, no es más que un medio artístico y los sucesos relatados en la misma son totalmente imaginarios y carecen de

<1> Fatūḥ Naṣāṭī, Jamsūm ʿām fī-jidma al-masrah, ("50 años al servicio del teatro"). Al-Ḥayā al-miṣriyya al-ʿamma li-l-kitāb, 1974, Tomo II, pág. 195.

<2> Tawfīq al-Ḥakīm, Malāmiḥ dājiliyya, ("Rasgos interiores"). Maktaba al-Ādāb, El Cairo, 1982, pág. 110.

fidelidad histórica". <1>

Algunos personajes de esta obra están poco detallados, y su carácter muy poco perfilado. Por ejemplo, lo único que se sabe del visir es que es un ayudante del sultán, los rasgos de su carácter son generales, parece un personaje contemporáneo, su comportamiento es de marcado extremismo: conspira para ocultar la verdad (mediante la ejecución del traficante), y conspira de nuevo cuando acusa de espionaje a la bella mujer, provocando así la animadversión general hacia ella.

El juez, que representa a la Ley, no ve ésta más que bajo unas formas rígidas y a pesar de eso no vacila en tergiversar la ley y engañar a los demás cuando lo considera necesario.

El pueblo está representado en la obra por las figuras del Tabernero y el Zapatero, cuya única preocupación es su trabajo y su vida cotidiana. El sultán para ellos es, en aquella situación, una joya, un lujo o un tema divertido.

El principal personaje de la obra es el sultán. El es una persona íntegra que elige un camino y lo sigue sin vacilar a pesar de las dificultades que encuentra y a pesar de su dureza. Rehusa confabularse con el visir y rechaza las intrigas del juez. El sultán aquí encarna no sólo la figura del gobernante sino al Ser Humano en toda su pureza, justicia, sinceridad y rectitud. Es un hombre con una voluntad fuerte al que no asusta conocer su difícil situación ante la ley sino que la afronta con valentía y con rectitud, sin vacilación, consiguiendo por fin su libertad enriquecida además con las experiencias adquiridas durante esta aventura.

<1> Fāṭima Mūsà, Bayna adabayn, ("Entre dos literaturas"). Maktaba al-Inṣlū al-miṣriyya, El Cairo, 1965.

El segundo personaje en importancia es el de la bella mujer. Una mujer virtuosa sobre la que corren falsos rumores a los que ella no presta oídos. Desempeña el papel fundamental en la obra al salvar al traficante y liberar al sultán.

La calidad de dramaturgo de al-Ḥakīm es, sin duda, excelente. Esto se pone de relieve en su habilidad para crear los diálogos y adornar la obra con situaciones humorísticas e intrigantes.

Muḥākama fī Nīsabūr

("Juicio en Nisapur")

'Abd al-Wahhāb al-Bayātī <1>

Al-Bayātī, poeta iraquí, en su única obra teatral, toma como protagonista a 'Umar al-Jayyām (Omar Khayyam), poeta persa y filósofo revolucionario que luchó contra los cánones establecidos y prejuicios sociales rehusando someterse al sistema propuesto por la sociedad y el gobierno.

El argumento

El primer acto de la obra se desarrolla en un tribunal, donde se juzga a al-Jayyām en presencia de las autoridades: los jefes de los departamentos de filosofía y teología de la Universidad, jueces, muftíes (personas de la máxima competencia moral en el Islam, sus opiniones se siguen en materia de legislación), y al-Gazālī (célebre místico y reformista islámico, 1058-1111).

Los cargos contra al-Jayyām son impiedad y herejía por escribir libros de acuerdo con las teorías de los griegos. También se le acusa de haber inducido al anterior sultán, Malik Šāh <2>, a abandonar el calendario islámico y a sustituirlo por otro basado en herejías, de situar su lugar de investigación cerca de un cementerio, lo cual consideran un sacrilegio, y de

<1> *Muḥākama fī Nīsabūr*, ("Juicio en Nisapur"), 'Abd al-Wahhāb al-Bayātī. Al-Dār al-Tūnisiyya li-l-Našr, Túnez, 1973.

<2> Malik Šāh I (1055-1092), el tercer sultán de los selyúcidas, Bagdad era la sede de su gobierno.

otros muchos delitos.

El Tribunal enumera los cargos contra al-Jayyām, pero éste no atiende; está abstraído recordando su infancia: a Raḥīm, su amigo de la niñez, y al Yāsmīn, la hija del librero.

Los testigos contra al-Jayyām son muchos, y todos le acusan de ateísmo y herejía por algunas poesías y cuartetos que había escrito, pero él sigue ensimismado, sin deseos de defenderse.

Por fin el juez dicta sentencia: que se prohíban los libros de al-Jayyām en las escuelas, que todos los libros suyos que se encuentren sean quemados, que se confisque "La casa de las estrellas", que era el lugar donde realizaba sus investigaciones de astronomía, y que se le expulse de Nisapur.

Aparece el fantasma de al-Ḥasan al-Ṣabāḥ e instiga a al-Jayyām para que le ayude y adopte una postura rebelde contra el gobierno para poder salvarse. Al-Ḥasan al-Ṣabāḥ cree que el camino de la salvación consiste en destruir, asesinar y esparcir la semilla de la corrupción para conseguir un cambio en la situación y llegar así a buenos fines para la Humanidad. Pero al-Jayyām rehusa colaborar con él, porque cree que la violencia sólo engendra violencia, y considera que los pueblos pueden obtener sus derechos por otros medios: la cultura, el amor y el esfuerzo constante.

El segundo acto se desarrolla en una taberna. Al-Jayyām está con un alfarero y la hija de éste, una joven muchacha.

Al-Jayyām pide a la muchacha que le cante alguna de esas canciones que avivan y estremecen los sentimientos, pero la muchacha no conoce este tipo de canciones, aunque desea aprenderlas y cantarlas para ella misma y para los demás. La muchacha aprendió mucho aquella noche, se enriqueció mientras al-Jayyām perdía mucho de sí mismo, perdió aquella energía que

iluminaba el camino de los demás. ¿Cómo iba a caminar entonces?...

Al-Jayyām declara que su juicio había comenzado mucho antes, cuando murieron sus amigos de infancia: Raḥīm, que murió de un golpe de sable, y Yāsmīn, que murió durante una epidemia; y le dice a la joven que este juicio no terminará hasta su muerte. Tras estas palabras la muchacha le reconoce. El alfarero desconfía de él, sospecha que pueda ser un espía del sultán o un loco y le ofrece más vino para que se calle.

En ese momento entran ‘Ā’iṣā, la criada y amante de al-Jayyām, e Ishāq, su criado. ‘Ā’iṣā le cuenta lo que ha sido de su casa, de sus libros, le dice que su nombre es ridiculizado, que se eliminó el calendario que él había inventado y se volvió al antiguo.

‘Ā’iṣā se lamenta de su propia situación en la ciudad porque las mujeres la insultan a causa de él. Para compensarlos, al-Jayyām les cede a ella y a Ishāq todos sus bienes, oro y plata; pide al alfarero que actúe como testigo de la donación ante el Muftí de Nisapur. Es entonces cuando el alfarero le reconoce.

Todos se marchan a Nisapur excepto la muchacha de la taberna y al-Jayyām, que decide irse con la caravana que va a Alepo.

Al-Jayyām confiesa que es un luchador derrotado pero nunca desesperanzado, ya que ha visto a través de la oscuridad de su derrota la aurora de la victoria de la humanidad.

El tercer acto comienza con una escena de la caravana con la que al-Jayyām se dirige a Alepo. Al-Jayyām, que trabaja como vigilante de la caravana, está sentado a la entrada de una posada atizando la lumbre, vestido con harapos. Se le acerca un jinete que lleva una carta del Califa de El Cairo, pregunta por

al-Jayyām porque quiere que le acompañe a El Cairo para adivinar el futuro del Califa.

Cuando al-Jayyām se identifica, el jinete al principio no cree que sea él. Al-Jayyām rehusa la invitación del Califa y sigue sumido en sus meditaciones y soliloquios. En ese momento se le aparece nuevamente el fantasma de Ḥasan al-Ṣabāḥ, le ofrece otra oportunidad para conseguir el trono del mundo, pero al-Jayyām le rechaza de nuevo porque sus caminos son opuestos. Al-Jayyām se niega a ser el instrumento para los viles propósitos de al-Ḥasan. Para al-Ḥasan el fin justifica los medios, e intenta conseguir sus propósitos a cualquier precios, mientras que al-Jayyām considera que los medios han de ser nobles y limpios al igual que el fin a conseguir.

El fantasma de Ḥasan al-Ṣabāḥ se empeña en aparecerse e invitar a al-Jayyām a iniciar una revolución, a pesar de que no es aún el momento propicio para ello. Al-Jayyām cree que hay que esperar, cree que el revolucionario no debe arriesgar su vida y la de los demás para nada, y que la revolución exige larga preparación y espera.

El cree que el cambio se producirá algún día porque ve el brillo de su estrella a través de los numerosos obstáculos.

Al-Jayyām sabe que es un soldado derrotado en una de las primeras batallas por la libertad, pero no pierde nunca la fe en el triunfo de la Humanidad en la batalla final.

En el desierto con estas condiciones de vida tan duras, trabajando como vigilante de la caravana, al-Jayyām no consiguió dormir durante varios días hasta que por fin cae muerto. Le entierran allí mismo, en el desierto... Ni siquiera había recibido su paga de vigilante de la caravana.

Los personajes de la obra

1.- Al-Jayyām.-

Esta obra tiene como protagonista principal a al-Jayyām que fue uno de los grandes genios de Oriente. Nacido en Nisapur a mediados del siglo V de la Hégira, murió a principios del siglo VI (¿? - 1132). Fue un hombre de agudo talento, pesimista, rebelde y revolucionario, que rechazó muchas de las reglas y costumbres de su época. Escribió famosas cuartetas que están traducidas a muchos idiomas.

En su época era también famoso por enseñar filosofía en Nisapur, pero las doctrinas filosóficas que enseñaba resultaban extrañas en aquel tiempo y fue por estas ideas por lo que se le acusó de ateo.

Al-Jayyām vivió una época turbulenta, en la que tuvieron lugar sucesos importantes, como las Cruzadas, el resurgimiento de los "Asesinos" (al-Haššāšīn, levantamiento general de los ismailíes contra el poder selchuco), dirigido por al-Ḥasan al-Ṣabāḥ, que fue compañero de estudio de al-Jayyām y Niẓām al-Mulk. <1>

Este levantamiento intentó por la fuerza obligar a la gente a creer en sus ideas, además utilizaban medios de propaganda. Muchos sabios se opusieron a este levantamiento demostrando su inutilidad y esterilidad. Algunos escribieron libros para difamarlo, al-Gazālī escribió Faḍā'ih al-Bāṭiniyya, ("Los escándalos del Bāṭiniyya"). Según los investigadores, las ideas

<1> Niẓām al-Mulk (1018-1092), valí de Jurasan, luego visir de los selyúcidas, lo mataron los "asesinos" (al-Haššāšīn).

de los "Asesinos" afectaron a al-Jayyām parcialmente.

El al-Jayyām de al-Bayātī no es el al-Jayyām de la realidad y de la historia; el de la obra es "Jayyām del drama y del arte, del conflicto entre la verdad y la falsedad, entre la faz y la máscara, entre el hombre y todo lo que está contra el hombre".

<1>

Al-Bayātī presenta a al-Jayyām según su punto de vista, y no como era en la realidad. Lo convirtió casi en un mito, ya que era la materia prima adecuada para construir su obra.

Los investigadores nunca han estado de acuerdo sobre al-Jayyām, unos lo consideran una persona materialista, atea, lujuriosa e imprudente, otros lo consideran como un místico, cantando la belleza de Dios y el amor divino y santo, otros lo ven como un sospechoso de todo y pesimista. Todos los investigadores dependieron de sus cuartetas y sus dichos.

En la obra, desde el principio al-Jayyām se ve en su rebeldía y despreocupación por los miembros del jurado, está preocupado por sus meditaciones, recuerdos y monólogos, los recuerdos de la infancia, con Raḥīm y Yāsmīn. Son símbolos que indican la pureza e inocencia de que carece este mundo. Entra vestido de blanco, signo de luto, por la muerte del sultán anterior, Malik Šāh, el joven que utilizó el calendario de al-Jayyām y le ofreció las condiciones para sus investigaciones y sus estudios.

Al-Jayyām mantiene su postura durante un largo tiempo en el primer acto. Está airado, molesto, rencoroso hacia aquellos miembros del jurado, con sus caras grises. Se nota en él la

<1> Del prólogo de Muḥākama fī Nīsābūr, escrito por ʿĀlāl al-ʿAsrī, pág. 17.

profundidad de la tragedia, se comporta de forma descuidada, ni siquiera se molesta en defenderse.

Efectivamente, el Maestro de religión se enfurece por el silencio de al-Jayyām y les dice a los miembros que el silencio de al-Jayyām es otra prueba de su desprecio hacia todas las cosas.

El nudo principal de la obra es el Juicio de al-Jayyām y su enfrentamiento con los jueces y otros miembros del tribunal, que son los representantes de los gobiernos en todos los tiempos y que en muchas ocasiones acusan a los sabios, filósofos y artistas con acusaciones falsas para justificar su condena y matarlos, y mantener así sus derrumbados tronos. Ellos, según al-Jayyām, son lobos rabiosos y con sus manos leprosas rasgan el libro de Euclides y destrozan las columnas de la ciencia y la sabiduría.

Cuando al-Jayyām habla por primera vez en la obra, se expresa con pocas palabras. El profesor de la Universidad le acusa de herejía a causa de una cuarteta que al-Jayyām niega ser suya.

Y cuando lo condenan al destierro, reflexiona friamente:

- «¿Hasta cuando?»

Al-Jayyām se ve también deprimido, tratado injustamente como miles y miles de atormentados.

A pesar de la amargura, del fracaso, no pierde la ilusión por la libertad y el final de los tiranos:

- «Yo veo con los ojos del más allá, en el infinito, una estrella que la Humanidad ha de esperar mucho tiempo, pero que un día lucirá llenando con su claridad la Tierra.

Y desde lo más profundo de mi ser rezo por ese día, no por mí, que no soy sino un desterrado fantasma mortal, no por estos desgraciados que durante tanto tiempo han esperado en vano. Yo he luchado en una batalla perdida. Pero las próximas que entable la Humanidad contra sus enemigos no tendrán fin.» <1>

Muchos investigadores creen que al-Jayyām era lujurioso y promiscuo, pero al-Bayātī en su obra lo presenta refugiado en la bebida después de haberse alejado de la religión y la ciencia sin otra alternativa.

- «Hoy he repudiado a la religión y a la ciencia, me he desposado con la hija de la viña.» <2>

Al-Jayyām se rebeló contra la religión, no estaba convencido de ella al igual que no lo estaba de la historia. Cuando el alfarero le advierte sobre la oración del almuédano desde su alminar, al-Jayyām le contesta criticando la religión:

«Alfarero: (abriendo los ojos, cargados de sueño) - Dejad de hablar, señor; el almuédano llama a la oración desde el alminar.

Al-Jayyām: - no le hagas caso. Te llama a un abismo escondido en su alminar. ¡Cuidado con él! <3>

Mantiene al-Jayyām su postura sobre los gobiernos y las

<1> Todas las citas son de la versión española, Juicio en Nisapur, 'Abd al-Wahhāb al-Bayātī, traducción: Carmen Ruiz Bravo. Encuentro Ediciones, Madrid, 1981, pág. 38.

<2> Juicio... pág. 42.

<3> Juicio... pág. 45.

autoridades a lo largo de la obra, no cede ante las ofertas de los gobernadores. Cuando viajaba en una caravana hacia Alepo, desterrado de Nisapur, le llega una carta del califa de El Cairo invitándole a la corte de esta ciudad para que le adivine su futuro; al-Jayyām rechaza, a pesar de su mala situación, porque piensa que los gobernadores son iguales en su injusticia y gobernar es un juego repetido diariamente.

- «... Veo con los ojos de la imaginación a los nuevos peones y al rey: el nuevo juego está en El Cairo, y espera así la última jugada... (se pone de pie)

Así como a diario sucede: el Shah ha muerto.» <1>

Además la carta del califa no le excita curiosidad ni le entusiasma, sino que al contrario, reflexiona negativamente. Sin abrir la carta sabe su contenido que no le agrada ni le alegra:

- «Sí, conozco su contenido como conozco el frío de ese gris y macilento amanecer.» <2>

Se pueden notar en las palabras de al-Jayyām rasgos de su filosofía y pensamiento, vemos símbolos significativos que expresan su punto de vista sobre la vida y los acontecimientos. Cuando le pregunta un comerciante por el destino de la caravana al-Jayyām contesta:

«Comerciante: - Caballero, ¿hacia dónde marcha la caravana?

Al-Jayyām: - ¡La caravana marcha en la misma dirección

<1> Juicio... pág. 61.

<2> Juicio... pág. 63.

que la noche!...

Comerciante: (sonriendo) - ¿A dónde va ese?

Al-Jayyām: (pasa una mano fatigada sobre los ojos)

- Hacia cualquier sitio.» <1>

La caravana perdida simboliza la caravana humana que no conoce su destino.

Y por último, al-Jayyām aparece como un sabio que sigue la lógica y no acepta los caminos sangrientos ni la violencia para solucionar los problemas.

Por esto, está contra al-Ḥasan al-Ṣabāḥ, que sigue un camino diferente, y rechaza sus ofertas infernales dirigidas hacia la destrucción y la matanza.

Al-Jayyām piensa que la revolución y el cambio hay que prepararlos en circunstancias adecuadas, si no, no traen más que la ruina, y "el que cultiva la tempestad, tempestad cosecha". El también desprecia todo engaño, lo critica y piensa que es una droga que acaba con la razón. Piensa que los seguidores de al-Ḥasan lo ven como un santo porque lo miran a través del humo del Ḥaṣīṣ (la droga) que les daba cada dueño "droga" a sus seguidores a su manera.

Al-Jayyām está seguro de que todo lo que dicen los religiosos sobre el Paraíso y el Infierno es droga y también lo es lo que dicen los políticos y los líderes de la falsa justicia. Y todos ellos son los responsables de la ruina y la anarquía del mundo.

2.- Al-Ḥasan al-Ṣabāḥ.-

Según la historia, al-Ḥasan al-Ṣabāḥ y al-Jayyām fueron amigos y condiscípulos. Al-Ḥasan es conocido como el líder de al-Ḥaṣṣāṣīn, que tenían unas ideas extrañas. Al-Ḥasan era un líder decidido y ambicioso.

En la obra, al-Ḥasan es un hombre oportunista que no vacila en usar cualquier medio para lograr su fin, el poder, y es el antagonista de al-Jayyām por eso, el desacuerdo entre los dos era grande y el conflicto fuerte. Al-Ḥasan intenta varias veces convencer a al-Jayyām para que le ayude en la realización de la revolución y el cambio del gobierno.

En su opinión, al-Jayyām es el que piensa y él la mano que ejecuta los planes. Cree que la ciencia sin la fuerza es inútil y la única manera para acabar con el árbol putrefacto es arrancarlo de raíz y tirarlo al fuego. Así, al-Ḥasan es el símbolo del poder, la ciega fuerza que no se preocupa más que de sus propósitos:

- «... Destruir es el único juego infernal con el que la Humanidad podría curarse de su miseria. ¡Destruir! ¡Asesinar! ¡Sembrar simientes de corrupción esperando una próxima cosecha humana, una negra primavera en la que ya no muera la gente gratuitamente!... <1>

Al-Ḥasan es insistente en sus ideas, no cede a pesar de que al-Jayyām rechaza sus proposiciones que aquel quiere lograr a través de un camino lleno de calaveras y sangre.

Los otros personajes son secundarios. Según la historia, al-Jayyām era un rebelde contra la religión, la ciencia clásica y el poder, elementos simbolizados en otros personajes que condenaban sin excepción a al-Jayyām. El juez de Jueces representa el poder y él condena a al-Jayyām; lo destierra y ordena quemar sus libros.

El Maestro de religión simboliza el poder religioso, acusa a al-Jayyām por incredulidad y herejía.

El profesor de la Universidad ejerce el poder de la ciencia, él también acusó a al-Jayyām.

Aparece otro personaje, al-Gazālī, el célebre sabio islámico, que desempeñó en la obra un papel de poca importancia. La historia habla de que "al-Gazālī y al-Jayyām eran contemporáneos, se encontraron en Bagdad y hablaron de temas científicos". <1>

Al-Gazālī era místico, odiaba la filosofía y a los filósofos.

En el juicio, al-Gazālī murmura algunas palabras diciendo que al-Jayyām practicó la magia en Aṣṣfahān (Ispahan) a la manera de los herejes, y así desobedeció las enseñanzas del Niẓām al-Mulk:

- «Yo he oído que te apartaste de las enseñanzas de Niẓām al-Mulk -a quien Dios tenga en su seno-, y que practicaste la magia en Ispahan, como los infieles.» <2>

<1> Aḥmad al-Ṣarrāf, 'Umar al-Jayyām. Maṭba'at Dār al-Salām, Bagdad, 1931, pág. 80.

<2> Juicio... pág. 32.

Hay otros dos personajes de cierta importancia en la obra: el alfarero y la muchacha, que entablan un diálogo con al-Jayyām en el que éste revela algunas ideas sobre su filosofía.

El alfarero es además el tabernero, dueño del vino que conquistó a al-Jayyām.

La muchacha simboliza el arte.

Al-Jayyām le pidió a ésta que le cantara algunas canciones. Además al-Jayyām dedicó algún tiempo a hablarles, adoptando una actitud diferente a la que tenía ante el Tribunal.

Sentido del drama

Hay un doble conflicto en la obra; el primero es el que surge entre al-Jayyām y el poder injusto y tirano que impide la luz del sol y destruye los candiles que alumbran los caminos.

Pero este conflicto es débil relativamente porque al-Jayyām era bastante indiferente hacia sus enemigos y se negaba a enfrentarse con ellos.

Mientras que el otro conflicto, mucho más potente, es el que se da entre al-Jayyām y al-Ḥasan al-Ṣabāḥ, entre el poder de la paz y el de la fuerza, entre la lógica y la prudencia, por un lado, y la violencia y la crueldad por otro.

Al-Ḥasan intenta istigar, "tentar" a al-Jayyām varias veces, pero éste lo rechaza.

Hay otro conflicto entre la ciencia y la religión, pero no sobresale en la obra. Este problema es muy antiguo y por él fueron muchos los sacrificados a lo largo de la historia, sabios, pensadores, filósofos. Algunos de ellos fueron asesinados, otros torturados y a otros los desterraron. Al-Jayyām, como otros sabios propuso nuevas teorías científicas

opuestas a la religión parcial o totalmente. Y en esto las autoridades siempre encuentran un motivo para maltratar a los sabios.

Oponían las ideas religiosas anquilosadas frente a la ciencia y los inventos, y todo en nombre de la religión. Al-Jayyām fue uno de los que sufrió esta conducta.

El quiso rebelarse contra aquellas reglas y leyes de una manera u otra, fue un conflicto que lo torturó y lo fatigó.

Al-Bayātī refleja notablemente el problema destacando sus dimensiones más importantes en la obra.

Al-Bayātī ha dejado muy claro lo que bullía en el propio al-Jayyām; los recuerdos de infancia, el dolor y malestar por las circunstancias políticas. Todo esto enriquece los sucesos de la obra y ahonda la tragedia que vive al-Jayyām. Por otro lado el autor destaca los acontecimientos que rodearon a al-Jayyām a través de otros personajes que vivieron el conflicto.

Al-Bayātī trata su obra dramáticamente, de manera semejante al teatro épico de Bretch.

Escribió la obra en forma de juicio, tratando, como otros autores, de acostumbrar al público a enfrentarse con las cuestiones y de despertar en ellos la capacidad de observar y adoptar una postura adecuada ante los problemas.

El público no puede permanecer pasivo, sino que debe ser un público activo que participe y juzgue las situaciones por descubrir por sí mismos la moraleja.

Al contrario del teatro aristotélico que tenía la catarsis como fin para la tragedia e intentaba incitar el miedo y la compasión del público, el teatro épico provoca a aquel a tomar decisiones después de conocer la realidad de los sucesos. Así el público en esta obra está incitado a decidir, en cada paso, a

favor de al-Jayyām o contra él. La obra crea en el público el deseo de la rebeldía contra la maldad, contra la vida y pensamiento cristalizados de las autoridades gubernamentales, religiosas y científicas.

"Y por esto al-Bayātī no nos presentó a su protagonista al-Jayyām como un personaje real que vive en el escenario, sino que es una cuestión mental que provoca al espectador a tomar una decisión y postura concreta". <1>

El autor trata el tema al igual que muchas obras del dramaturgo egipcio Tawfīq al-Ḥakīm, que propone cuestiones mentales en sus obras e incita el conflicto dentro de la mente.

Ahora, con pleno derecho, preguntamos: ¿por qué al-Bayātī eligió a al-Jayyām como tema de su obra?

Al-Jayyām para al-Bayātī es su inspirador que le da una energía creadora, también se refugia en él hablándole de sus quejas. Además, al-Jayyām y sus rebeldías contra la sociedad atrae a al-Bayātī para hablar por su lengua y expresarse tratando las circunstancias contemporáneas; o mejor dicho, al-Bayātī utiliza a al-Jayyām como una máscara aunque en varias situaciones en esta obra o en su poesía se unen los dos, histórica e idealmente.

A través de la vida de al-Jayyām, al-Bayātī crea un vínculo entre el presente y el patrimonio árabe antiguo, convocando a al-Jayyām a la actualidad.

El autor es fiel a la historia porque reserva los rasgos principales de al-Jayyām excepto algunos pequeños cambios que

<1> Del prólogo de Muḥākama fī Nīsābūr, escrito por Ḥalāl al-ʿAṣrī, pág. 18.

introdujo sobre su vida y su persona. Utiliza algunas de sus cuartetas para enriquecer la obra, para apoyar los sucesos y hacerlos más expresivos.

Además, al-Bayātī eligió a al-Jayyām porque la vida de este último era un grito de protesta por la injusticia social. El autor ve una gran semejanza entre la época de al-Jayyām y la suya.

Necesita un "al-Jayyām", o varios, que logren lo que no pudo lograr el propio al-Jayyām, como era revelar "el juego" de los gobiernos: acallar la voz de la Justicia y de la Verdad. Aquellos condenaron a al-Jayyām, lo desterraron, quemaron sus libros y destruyeron su casa de investigaciones sin un juicio verdadero. Aquellos verdugos encontraron muchos testigos incitados fácilmente por el gobierno como perros de caza contra al-Jayyām.

Actualmente el mundo árabe atraviesa una crisis general, especialmente política que lleva al destierro y al asesinato de muchos "al-Jayyāmes", a la destrucción de libros, etc. Así no nos extraña la elección de al-Bayātī.

Por otro lado, es evidente que nuestro mundo carece de la Paz, sueño que acarician los sentimientos de escritores, filósofos y artistas de todo el mundo. Al-Jayyām izó la bandera de la Humanidad y la Paz, no aceptó las llamadas de la destrucción y el asesinato.

Sabemos que al-Jayyām fue un poeta, filósofo y artista y sabemos que, generalmente, los artistas que no ponen su arte al servicio de los gobiernos, son perseguidos y ven restringida su libertad.

Esto pasó con al-Jayyām como pasa con miles de artistas en todo el mundo, en todas las épocas.

Al-Bayātī advierte al público a través de al-Jayyām lo que pasó y pasa siempre con los pensadores: desde al-Ḥallāy, acusado por incredulidad, pasando por al-Maʿarrī, condenado por provocar al pueblo contra el poder, el primero lo mataron y quemaron, esparciendo sus restos mortales en el agua del Tigris; hasta el día de hoy, que encontramos miles de ellos encarcelados y perseguidos por sus creencias.

Al-Bayātī hermana aquellas épocas y la suya propia destacando la vida trágica de al-Jayyām que se rebeló, pero fracasó y lo desterraron; y ésta es la tragedia de nuestra época, de nuestros poetas y escritores y precisamente la propia experiencia de al-Bayātī, que pasó largo tiempo en el destierro.

El lenguaje de la obra es prosa poética porque el espíritu de la poesía lo domina claramente, es un estilo expresivo y elocuente; he aquí algunos ejemplos:

- «La piedra lapislázuli caída del cielo; y Rahim, Yasmin, yo y la infancia, perdidos a través de una noche de alfanjes y cenagosos ríos de silencio.» <1>

- «¡Oh infancia perdida! ¡Gotas -violeta de lluvia que caen sobre los zocos y mezquitas de Nisapur! La muerte es la otra cara de la vida.» <2>

El autor se expresa con un estilo que concentra la expresión y condensa las ideas, y no es nada extraño porque al-Bayātī, el poeta, escribe de al-Jayyām, el poeta, que vivió una

<1> Juicio... pág. 29.

<2> Juicio... pág. 30.

experiencia especial y dura.

El lenguaje de al-Jayyām en la obra es notablemente elocuente y escueto, es un lenguaje de reflexiones y monólogos, de un poeta y filósofo que medita las cosas y recuerda los sucesos, así que al-Bayātī se alejó de las expresiones demasiado directas.

Hay que añadir que al-Jayyām es personaje principal en la obra general de al-Bayātī, incluso en su poesía, ya que este personaje sale en varios divanes suyos, y es eje de varios poemas, por ejemplo: el divan El que viene y no viene, traducido por el español Federico Arbós, publicado por ed. Ayuso, Madrid... Y un poema que se titula: El hombre que estaba cantando, del diván Versos en el destierro.

Este personaje, junto a otros como Lorca simbolizan al revolucionario profético y pacífico que se impone al dolor y a la muerte, que nunca destruye, que es personaje fecundo. Son como semillas, crecen, florecen y dan los mejores frutos.

Son, en resumen, "seres de muerte revolucionaria y germinal, semilleros fecundos, que pueden madurar en el espléndido fruto de un nuevo más hermoso nacimiento, de una vida nueva y más sublime: Jesucristo, 'Ā'iṣa, la legendaria enamorada de `Omar al-Jayyām... más que personajes, símbolos, mitos..."

<1>

<1> Pedro Martínez Montávez, Exploraciones en literatura neoárabe. Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1977, pág. 49-50.

Bāb al-Futūḥ

("Puerta de victorias")

Maḥmūd Diyāb <1>

Maḥmūd Diyāb, dramaturgo egipcio, publicó su obra Bāb al-Futūḥ, ("Puerta de aperturas") en 1971.

Consta de tres actos. El tema principal de la obra es un tema preocupante para los intelectuales y escritores y se puede resumir en esta pregunta: ¿hasta que punto la historia escrita es verdad?, teniendo en cuenta que la historia, en la mayoría de los casos, es escrita por los historiadores oficiales y los que giran en torno al poder.

Y éstos, naturalmente, escriben sobre los reyes, sultanes y príncipes considerándoles como héroes y de origen divino, olvidándose de los verdaderos héroes, que son las gentes del pueblo. Este concepto nos acerca al pensador español Unamuno, que lo denominaba "intrahistoria". En uno de sus ensayos dice: "Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del "presente momento histórico", no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizada así, es como una capa dura no mayor con respecto a la vida intrahistórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los

<1> Dār al-Ḥurriyya, Bagdad, 1974.

periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna... Esa vida intrahistórica, silenciosa y cotidiana como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición engañosa que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras". <1>

Este es el tema fundamental de Bāb al-Futūh, aunque destaca otro tema, de menor importancia que se puede resumir en que la verdadera victoria no se consigue sólo por la fuerza, sino que esta fuerza debe ser acompañada de una ideología verdadera o pensamiento noble para alcanzar la justicia y los valores humanos.

El autor eligió para su tema un marco histórico, ya que los sucesos de la obra se basan en hechos históricos reales como la batalla de Ḥiṭṭīn, mantenida entre los cruzados y los musulmanes encabezados por el caudillo Ṣalāḥ al-Dīn al-Ayyūbī (Saladino, 1138-1193), el gran líder "árabe" en la época de las Cruzadas. Derrotó a los Cruzados en dicho combate, que tuvo lugar en Ḥiṭṭīn, un pueblo de Palestina en el año 1187, cautivando al rey de Jerusalén y abriendo las puertas de la ciudad. La obra es histórica aparentemente, porque está basada en la historia. Pero el autor transforma los sucesos históricos adaptándolos a las condiciones artísticas y dramáticas de la obra. Oímos mucho

<1> Unamuno, En torno al Casticismo. Col. Austral, 3ª ed. Espasa-Calpe, Argentina, Buenos Aires, México, 1952, pág. 27-28. 146 pp.

sobre las victorias de Saladino y de las derrotas de sus enemigos, pero no lo vemos en el escenario porque nunca aparece. A través de Saladino el autor representa su tema, mencionado anteriormente, pensando que sin el pueblo no hay victoria duradera y real. Y la victoria, por muy majestuosa que fuera, estaría incompleta si no contara con el apoyo del pueblo. Es verdadera cuando es un producto de los pobres y marginados, cuando surge entre ellos y defiende sus derechos. Entonces y sólo entonces serán ellos la coraza que la proteja.

El argumento

El primer acto empieza con un grupo de jóvenes modernos; cinco chicos y dos chicas sobre los que reina el silencio que es pesado, pero más pesada es aún la espera del desconocido, y aún peor cuando no saben lo que quieren, y aunque quieran algo no tiene importancia su deseo porque hay quien piensa en su lugar ya que han prestado sus mentes y sus lenguas, dejándoles las manos con las cuales pueden aplaudir expresando su agradecimiento, y por esto no tienen más alternativa que la de callarse. La furia incluso, está prohibida, pertenecen a una generación preocupada, sin alas, sus cabezas están sumergidas en el barro... en cambio la vida avanza hacia la luna.

Así pues, el grupo busca una salida; el joven 5º, que está enamorado de la historia propone refugiarse en ella, porque está llena de heroísmo y milagros. Quizá vean en ella el ejemplo que les ayude a sentirse más capaces y eficaces.

Pero la historia, a juicio de los demás es cobarde y esclava, hipócrita, se olvida de cosas importantes o las olvida a propósito, para que queden sólo los gobernadores, oportunistas y

comandantes. El mismo joven propone leer la historia, no como está, sino transformándola, añadiendo lo que falta y eliminando lo que es inaceptable. Todos piensan en el comienzo y se dirigen a la época de aperturas islámicas, y en concreto el siglo V de la Hégira, siglo XI de C., la época de las Cruzadas, cuando Palestina cayó junto a otros pueblos árabes en manos de los Cruzados. En esa época el gobierno árabe en al-Andalus se debilitaba cada vez más por los conflictos entre las tribus árabes. Pero, a pesar de todo esto, más tarde, es decir, en el siglo XII, había un punto brillante que era Saladino, el magnífico líder que tenía un sable valiente y fuerte, pero carecía de ideas, y por esto sus victorias eran temporales y se desvanecieron después de él. Uno del grupo pregunta: - «¿pero no hubo en los tiempos de Saladino ningún revolucionario?». Ya que la historia no lo menciona, ni siquiera habla de revolucionarios, el grupo pretende crear este revolucionario y mandarlo para encontrar a Saladino. Empiezan a designar sus rasgos; es árabe, jinete, joven, inteligente, tiene corazón de poeta y sabe lo que quiere. Pero no carece de melancolía y preocupación. Llegado de al-Andalus, de Sevilla, llevando un libro, se llama Usāma Bin Ya‘qūb. Es un hombre sencillo, humilde, nunca ha sido emir ni califa, nunca ha tramado conspiraciones ni traiciones, y por esto, precisamente por esto, está perseguido por la policía. Los soldados de Sevilla lo buscan pero huye hacia el Oriente con el fin de conocer de cerca a Saladino y sus victorias y contarle sus propios sueños y deseos, y para que le transmita su ideología que, junto con el sable de Saladino, convierta la Tierra en un paraíso. Llega al cuartel de Saladino en el momento de su victoria, se encuentra cara a cara con un historiador de aquel tiempo, al-Šayj ‘Imād

al-Dīn, que está dictando a su escribano Ziyād los hechos y victorias que viven en sus días.

‘Imād al-Dīn y Usāma Bin Ya‘qūb se conocen, y el historiador acoge a éste último cuando sabe que ha venido de al-Andalus, pero se burla de él al saber que Usāma Bin Ya‘qūb quería encontrarse con Saladino para que éste le aconsejase y le diese su libro Bāb al-Futūh. ‘Imād al-Dīn coge su libro y lee algunos fragmentos muy por encima, pero podemos oír las palabras que lee, en la voz del grupo:

- «Se han secado los campos de trigo antes de que crezcan las espigas... las vacas ya no dan leche... Yo doy mi corazón a Dios tranquilamente... pero me reservo mi voluntad, mientras soy el responsable de mi comportamiento...

Mi mensaje habla en nombre de los esclavos. Los esclavos son de dos tipos: el esclavo que se vende y se compra en los mercados y el esclavo del miedo y la necesidad. Y lo mismo sucede con toda la gente en nuestro pueblo, excepto los señores que rodean al gobernador.

¿Cómo puedo ser libre y tener hambre? humillado como un perro perdido... despreciado, asustado, perseguido hasta en mis sueños... meto mi cara en los cubos de basura buscando mi dignidad que se ha perdido...

El barco está a punto de hundirse... y para salvarlo requiere aligerarse de algunos pesos... el medio es liberar los esclavos del pueblo... no hay pueblo libre si no hay gente libre. El trono es del

pueblo, no se hereda ni se vende, ni se da en préstamo. El pueblo tiene pleno derecho a elegir a su gobernante libremente, que sea el más justo y el más preocupado por el pueblo. El gobierno en nuestro pueblo es consultativo, y el gobernador es el servidor del pueblo, no el dueño... cada persona tiene derecho designado a comer, a vestirse, a tener vivienda y a la enseñanza.» <1>

Estos son algunos fragmentos del libro Bāb al-Futūḥ, que lee ‘Imād al-Dīn, el cual se enfada, acusando a Usāma Bin Ya‘qūb de herejía, aconsejándole que se marche, pero éste rehusa; el historiador avisa a Sayf al-Dīn, comandante del ejército, que se enfurece y quiere matar a Usāma, pero vacila y le perdona la vida con la condición de que regrese a al-Andalus.

Usāma decide no volver y continuar su viaje para encontrar a Saladino. Ziyād, el escribano del historiador, admira el libro de Usāma y sabe una gran parte de él de memoria; él y Usāma quedan en encontrarse en Jerusalén, y así termina el primer acto. El segundo empieza con el grupo también que está criticando algunas ideas y creencias de la vida y sociedad, como la creencia de los musulmanes en la capacidad de los muertos para realizar milagros. Se burla de algunas sabidurías populares corrientes que expresan sumisión, humillación e hipocresía, como:

(خير الامور الوسط) , "la mejor posición es la del mediocre"; (اللي يبقى الفوق يتعب) , "el que se queda arriba se cansa"; (ان كان لك حاجة عند الكلب قل له يا سيدي) , "si necesitas al perro, llámale señor mío"; (من خاف سليم) ,

<1> Bāb al-Futūḥ... pág. 42-46.

"el que tuvo miedo se salvó"; ... La gente admira estas teorías y vanas sabidurías, pero son, de todos modos, productos del hombre que vence la moralidad con su crueldad.

Así está la situación del pueblo después de las victorias conseguidas por el ejército de Saladino en Acre, ya que los soldados impiden a la propia población de esta ciudad entrar en ella, a pesar de que hayan esperado este día años y años. Usāma está entre la gente, habla en su nombre protestando y pidiendo a los soldados que permitan a los ciudadanos entrar en su ciudad para que vivan libres, donde no haya señores ni esclavos.

Sayf al-Dīn reconoce a Usāma, ordena detenerlo, pero le avisa Ziyād, huye y se encuentra con varios grupos que viajan a las ciudades recién liberadas por Saladino, entre otros, un grupo que viajaba a Jerusalén, al que se incorpora Usāma. En el grupo se encuentra Abū al-Faḍl, un anciano que vivió la derrota de Jerusalén cuando se apoderaron de ella los Cruzados; abandonando entonces su ciudad y permaneciendo lejos, regresa con la esperanza de encontrar su casa que le había sido robada, deseando morir a su sombra.

El desea también que Saladino se vengue de los enemigos, porque este anciano no se conforma con una victoria débil y pacífica. Pero cuando están en el camino oye que Saladino ha abierto la ciudad sin resistencia, por lo cual se apaga su entusiasmo. El grupo llega a Jerusalén, donde están los soldados de Sevilla y los de Saladino buscando a Usāma. Los traficantes de esclavos y comerciantes aprovechan la situación, entran en la ciudad para lograr sus intereses personales.

Y así Usāma se encuentra entre comerciantes, usurpadores, soldados y usureros, todos aprovechándose de la victoria, en cambio no hay allí ni un sólo pobre, o mejor dicho, no le dejan

entrar aunque quiera. El grupo de jóvenes piensa en crear algunos personajes que estén al servicio de Usāma y su teoría y libro, pero al final deciden ser ellos mismos, porque creen que los jóvenes lo son en cualquier tiempo. Ziyād se incorpora a ellos. El grupo de jóvenes encabezado por Usāma entra en Jerusalén a escondidas para realizar el trabajo que le espera. Y termina el segundo acto con las palabras del anciano Abū al-Faḍl diciendo: - «¿quién cree que aquí tuvo lugar una guerra? Los demonios alucinaron al sultán, jugaron como el zorro que finge la muerte, pero después se levanta para comer el resto de las gallinas.» <1>

El acto tercero empieza en una plaza pública en Jerusalén donde se encuentra Usāma, que reúne a sus seguidores para encontrar a Saladino, mientras los soldados lo buscan. Los miembros de su grupo deciden transmitir el mensaje de Usāma a Saladino. Por otro lado aparece el anciano Abū al-Faḍl que ha reconocido su casa, habitada por una mujer judía, Sara, y su hija Simón, que se dedican a la prostitución. El anciano les pide que se marchen de su casa, ella lo denuncia a los soldados que le ordenan que se aleje de la casa. Los jóvenes caen uno tras otro en manos de los soldados, y cada uno de ellos cuando le preguntan por su nombre contesta que se llama Usāma Bin Ya‘qūb, lo llevan a la cárcel y queman su libro. Usāma se queda solo con su libro, encuentra a Ziyād que le dice que ya sabía todo el libro de memoria y que va a transmitir sus fragmentos a la gente aprovechando cualquier ocasión. Los comerciantes colaboran con los soldados para hacer prisionero a Usāma, ellos

<1> Bāb al-Futūḥ... pág. 107.

se multiplican en la ciudad, como si fueran gusanos en abundancia. Usāma les dice: - «las victorias para nuestro pueblo no se pueden alcanzar si no pasan sobre vuestros cuerpos.» Todos ellos asedian a Usāma formando un círculo que es cada vez más pequeño, hasta que desaparece Usāma. Aquí aumentan las voces que alaban a Saladino, historiadores y poetas que recitan sus elogios. En este punto, un joven del grupo grita para que callen los demás diciéndoles que esto no es el punto final del cuento, proque la historia continúa, y la victoria que consiguió Saladino no duró mucho, ya que los Cruzados volvieron de nuevo después de unos meses y estaban más fuertes y mejor preparados.

Mataron a miles de musulmanes, se apoderaron de Acre, Yāfā, Ḥayfā, ‘Asqalān y otros pueblos, incluso el rey al-Kāmil al-Ayūbī les cedió Jerusalén.

Y en el Occidente cayó al-Andalus, pueblo tras pueblo, en manos de los enemigos. El joven 5º pregunta: - «pero, ¿ha muerto Usāma?». Contesta el grupo que no, sus palabras aún viven, las sabemos todos de memoria.

Baja el telón con la lectura de algunos fragmentos del libro Bāb al-Futūḥ: «si liberamos a todo el pueblo y damos a cada persona un palmo de tierra, y eliminamos los motivos del miedo, sólo así podremos defender nuestro pueblo.»

Comentario y análisis

El título de la obra es significativo, Bāb al-Futūḥ, la puerta de aperturas o victorias, está muy relacionado con el contenido. Esta puerta para el autor simboliza la unión de la mente con la fuerza para alcanzar la gloria del pueblo.

La obra se beneficia del legado histórico, pero más bien

toma una posición crítica para juzgar la historia. No la admira como otras obras que la consideran como ídolo que deben adorar. La historia para el autor es un ejemplo o una experiencia de la cual tenemos que aprender y que nos anima y ayuda a progresar. Reveló los conflictos históricos profundizando en ellos, demostrando la manera incorrecta de escribir las historias tanto en el pasado lejano como en la actualidad.

Entonces, se puede decir que la obra, aunque pertenece en sus hechos a la historia podemos ver que la mayoría de tales hechos son contemporáneos también. El grupo de jóvenes funcionaba como enlace que vinculaba el pasado con el presente. Desempeñaban el papel de la juventud contemporánea, por una parte, con todas las preocupaciones de los jóvenes modernos, y por otra parte, hacían el papel del coro que simbolizaba al pueblo y también a los jóvenes que se incorporaron al grupo de Usāma para transmitir su misión a Saladino. Son jóvenes conscientes de la realidad social y política, que pagaron un precio caro por sus ambiciones, ya que cayeron en manos de los soldados que les encarcelaron y quemaron los ejemplares del libro que llevaban.

La verdad histórica y el papel del súbdito en la historia son los puntos de preocupación para el autor que procura revelar la falsificación de la historia oficial que es tema de crítica:

«El grupo: - Somos hijos de la actualidad... nuestra opinión es que la historia miente a menudo... también es cobarde, esclava de los señores e hipócritas, se olvida de varias cosas o lo hace a drede. Para que sean sólo los gobernantes, los comandantes y los soldados los únicos héroes.

Joven 5º: - no leemos la historia como es, sino que la transformamos.

Muchacha 2ª : - ¿cómo podemos transformarla, si no podemos devolverla ella misma?

Joven 5º: - la cambiamos, la imaginamos según nuestro gusto, añadimos lo que falta y eliminamos lo que no aceptamos, en resumen, hacemos la realidad.» <1>

Un tema que critica el autor en su obra, y que tiene mucho que ver con la realidad árabe contemporánea, es el conflicto por el poder entre las fuerzas y partidos. Los golpes de estado y cambios de gobierno son muy abundantes en la nación árabe, y es una razón fundamental del atraso que padece esta nación. Y si el autor piensa que este motivo era la causa de la caída de varios gobiernos en las épocas lejanas, vemos que el mismo coincide con la actualidad:

«Joven 1º: - el final de nuestro gran pueblo empezó, en mi juicio, ojalá que no me equivoque, desde el primer conflicto por el poder.

Joven 4º: - sí, el conflicto por el poder es la desgracia a que me refiero, nuestro gran pueblo nació con su cuervo en la cabeza.» <2>

(El cuervo es símbolo de pesimismo en la clase popular)

La solución del problema en juicio del autor está en crear un auténtico revolucionario que goce de ideas y lógica, estas ideas son las de Bāb al-Futūḥ, (Puerta de victorias), de la cual

<1> Bāb al-Futūḥ... pág. 13-14.

<2> Bāb al-Futūḥ... pág. 17.

Saladino carecía; y si la hubiera tenido, su victoria habría sido para siempre, y los Cruzados no habrían podido volver de nuevo a apoderarse de Jerusalén. Actualmente la nación árabe necesita tal pensamiento e idea, que sea lo más justa, que dé a cada uno lo que le pertenece. Una victoria que elimine la injusticia y la esclavitud para que vivan todos los ciudadanos dignos y en paz.

Es preciso aludir a la época en que se escribió esta obra, es decir, 1971, poco después de la derrota de los árabes en junio de 1967, cuando ya la conciencia árabe estaba más herida que nunca. El hombre árabe estaba y sigue estando derrotado moralmente más que militarmente; entonces, hacía falta buscar una salida que le sacara de la trágica realidad. Las acusaciones se dirigían hacia los gobernadores, en concreto, aquellos que vivían en torres de marfil, a los que un abismo les separaba del pueblo. Entonces era y sigue siendo muy necesario un revolucionario honesto y no como los que aparecen de vez en cuando en varios países de la nación árabe, que pretenden que sólo ellos son revolucionarios auténticos que van a liberar la nación.

Es preciso uno que crea en la democracia, que defienda los derechos del pueblo y que esté armado con una idea brillante y una mentalidad libre:

«Joven 5º: - sin duda Usāma viene de lejos, para encontrarse con Saladino.

Joven 3º: - viene de un lugar en el que la pesadilla de la muerte le ahoga más que cualquier otro sitio.

El grupo: - de al-Andalus...

Joven 5º: - nos ha venido un caballero árabe de al-

Andalus de un pueblo que no ha caído en manos de los enemigos hasta la aparición de Saladino.

El grupo: - desde Sevilla...

Joven 4º: - no lleva una flor sino un libro.

Muchacha 1ª: - ¿y por qué un libro?

Joven 4º: - porque es revolucionario que tiene ideas que están reflejadas en su libro.» <1>

Este revolucionario en que soñaba el autor es singular, quiere hacer algo más que hablar, pero teme que los demás echen a perder sus planes:

«Usāma: - cuando estaba solo me movía y trabajaba durante todo el tiempo, y ahora, cuando nos reunimos, sólo hablamos sin hacer nada, yo temo que nuestros sueños sean como alimentos para vuestras almas que les llenen y nos sometamos al descanso.» <2>

Usāma encontraba muchas dificultades en su camino, quería transmitirle a Saladino sus ideas para que las adoptara, pero entre los miembros del grupo había quien le aconsejaba que llevara su libro al pueblo que lo necesitaba más que Saladino:

«Joven 4º: (gritando) - ¡Usāma! no te vayas, te lo ruego, esto es inútil, tenemos que llevar el libro, Bāb al-Futūh, al súbdito que le hace más falta, y es el dueño de la revolución.» <3>

<1> Bāb al-Futūh... pág. 23.

<2> Bāb al-Futūh... pág. 113.

<3> Bāb al-Futūh... pág. 129.

Entonces, ¿por qué Usāma se dirigió a Saladino, y no a los que más les interesaba la revolución?

"Si se hubiera dirigido al súbdito, no habría sido un producto de su tiempo, sino un ser deformado que huyó del pasado al futuro y perdió los dos". <1>

Respecto a los personajes, los dos más importantes son Usāma y Abū al-Faḍl. Usāma simboliza el sueño y el futuro, en cambio, Abū al-Faḍl simboliza la realidad. Se observa que la mayoría de los personajes son símbolos sociales y políticos, más que seres que viven y se mueven ante nosotros; aunque los dos que hemos mencionado están mejor perfilados.

Usāma es un joven árabe decidido, tiene una voluntad fuerte, sabe lo que quiere, está armado de un pensamiento libre. No vaciló nunca hasta el último momento en continuar su camino, a pesar de las dificultades y obstáculos.

Abū al-Faḍl es un anciano que vivió la derrota y perdió todo cuando era niño, vuelve anciano a su casa. Es muy fuerte, rechaza ser blando con los enemigos, desea castigarlos. Es también valiente, se conoce por: "su insistencia de vivir hasta que pueda entrar en Jerusalén, para orar un viernes en su mezquita. Pese a su avanzada edad es activo y consciente de los intereses de su nación. Reprocha a Saladino porque ha firmado un acuerdo con los enemigos, y les ha permitido salir sanos y salvos y le advierte que ellos mismos van a atacar Jerusalén pronto". <2>

<1> 'Alī al-Rā'ī, al-Masrah fī-l-waṭan al-ʿarabī, ("El teatro en el mundo árabe"). Col: 'Ālam al-Ma'rifa, n° 25, Kuwait, 1980, pág. 150.

<2> 'Alī al-Rā'ī... pág. 147.

En cuanto a la técnica, la obra compagina lo real y lo imaginario, beneficiándose de algunas técnicas teatrales para crear este ambiente como la luz, la voz y la mezcla entre la acción simple y la acción dramática.

Acerca del conflicto, podemos observar más de uno, pero el fundamental es el que surge entre Usāma por una parte y por otra los aprovechados que rodeaban a Saladino; soldados, comandantes, comerciantes... Era un conflicto lógico y justificado por la diferencia que existía entre las dos partes en cuanto a la manera de pensar. Usāma intentaba hacer un cambio social y político, mientras que a los demás les interesaba la situación y no querían ningún cambio. Dos personajes apoyaban a estos conservadores, son 'Imād al-Dīn y Sayf al-Dīn, el primero es el historiador oficial, que no sabe de la historia más que palabras resonantes y al que no le importa la esencia de la historia, pero sí el ritmo de sus escrituras, los discursos y los elogios falsos. Y el segundo es el comandante del ejército de Saladino, que sólo se preocupaba por sus intereses personales.

Estos dos, junto a los que rodeaban a Saladino, representaban un obstáculo en el camino de Usāma. Todos son parecidos aunque tengan nombres distintos:

«Usāma: - Yo sé quienes sois... os conozco a todos, os he encontrado muchas veces, en al-Andalus, en al-Magreb, en Egipto y en Siria, en cualquier pueblo que vaya os veo. Deseo que vengan mis compañeros ahora para que os vean en esta reunión demoníaca, y sepan la realidad.

Yo pienso que la victoria sería imposible para nuestro pueblo, si no aplastara vuestros cuerpos sin

piedad.» <1>

El coro desempeñaba varios papeles importantes. A veces tenía el papel del grupo que enlazaba las escenas y otras veces representaba al súbdito y a los pobres, otras veces organizaba los sucesos de la obra y creaba los personajes precisos, como Usāma, a veces actuaban sus miembros y hablaban juntos y otras veces separados. Así vemos que Maḥmūd Diyāb utilizó el coro de una manera distinta de otros dramaturgos que lo usan como narrador normalmente, "quizá sea la primera vez en el teatro árabe que se utiliza el coro de esta manera. No es algo separado de la obra ni es sólo el que explica los hechos, sino que es el autor y el director el que sueña para tranquilizar los heridos corazones y las almas indecisas". <2>

Acerca del lenguaje, es bello y expresivo, y en varias partes es poético, lo que demuestra una capacidad inmensa del autor.

Así es Bāb al-Futūḥ, una obra de las más profundas que expresan la realidad dura y rota de la nación árabe, de la vida árabe. Reúne aparte de su magnífico contenido, las condicones teatrales casi completas. Maḥmūd Diyāb, en Bāb al-Futūḥ, diagnostica la enfermedad, e insiste en alcanzar el propósito sin maniobras ni cortesías, cuando choca la desesperanza con la roca de la esperanza y arde el deseo de liberarse de derrotas, perdiciones e inquietudes". <3>

<1> Bāb al-Futūḥ... pág. 155.

<2> 'Alī al-Rā'ī... pág. 150.

<3> Nadīm Mu'allā Muḥammad, "Masraḥ Maḥmūd Diyāb" (Teatro de Maḥmūd Diyāb). Rev. al-Ḥayāt al-masraḥiyya, n° 22-23, Siria, 1984, pág. 13.

En resumen, la obra es política, ya que contiene una dura crítica a los gobiernos árabes actuales que matan cualquier pensamiento libre y reúne a los seguidores beneficiados a los que utiliza como perros de caza, y que forman un muro entre el poder y los pobres.

"No somos triunfadores que podamos, con himnos y canciones, cubrir la fea realidad, sino derrotados. Esta es la realidad. Nuestros territorios están ocupados, las sociedades están atrasadas, el progreso es lento y más bien torpe. Sin duda alguna estos himnos y canciones son una fuente de nuestra derrota, porque con ellos cubrimos nuestra fea realidad. Es una derrota sin salida. No podemos vencer y conseguir aunque sea un pequeño triunfo militar, si no triunfa el hombre entre nosotros, y con él su voluntad, dignidad y libertad. No hay victoria sobre enemigos y ocupantes si no vencemos la esclavitud y la injusticia. Son dos campos de un sólo combate en el mismo tiempo. Los dos están muy vinculados y uno no tiene sentido sin el otro y los dos circulan en el mismo camino. Esta es la gran palabra que esta obra imprime en el alma y ¡qué palabra tan honda y tan verdadera!". <1>

<1> Maḥmūd Amīn al-‘Ālim, al-wayḥ wa-l-qinā‘ fī masraḥinā al-mu‘āṣir, ("La cara y la máscara en nuestro teatro contemporáneo"). Dār al-Ādāb, Beirut, 1ª ed., 1973, pág. 286.

Ṣalāḥ al-Dīn (al-Nasr al-Aḥmar)

("Saladino <el águila roja>")

' Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī <1>

El escritor egipcio 'Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī escribió su diptico: al-Nasr wa-l-Girbān, ("El águila y los cuervos"), al-Nasr wa galb al-Asad, ("El águila y el corazón del león"), inspirándose en la historia árabe-islámica, respetando los hechos históricos principales, es decir, sin que haya gran diferencia entre éstos y los acontecimientos de la obra. La obra -en juicio del propio autor- no se puede considerar histórica, ya que no conserva en su totalidad detalles y personajes de la historia, sino que algunos son inventados por el autor, con el fin de enriquecer la acción teatral y dejar la imaginación libre para crear el ambiente artístico.

El personaje principal de la obra es Ṣalāḥ al-Dīn al-Ayyūbī, ("Saladino"), líder de los musulmanes. La acción teatral se encuentra en las Cruzadas, lucha entre "los Cruzados", cristianos y musulmanes, y sobre todo en el combate conocido como Ma'raḳa Ḥiṭṭīn, para recuperar Jerusalén por los musulmanes.

Al-Šarqāwī plasma la crisis del gobernador Saladino de una manera muy detallada en varios puntos de la obra que se convierten en diálogos pleonásticos. Representa a Saladino, con su pureza, sinceridad y tolerancia, enfrentándose con la vida y todas sus contradicciones, indeciso entre el sueño y la realidad, entre lo moral y la obligación. Trata además la crisis

<1> Dār al-Ma'ārif, El Cairo, 1976.

del intelectual cuando se enfrenta profesionalmente con la realidad. También el amor perseguido por la crueldad de la vida. Así vemos que los temas tratados en la obra son de carácter humano general.

El título de la obra, al-Nasr al-Aḥmar, (el águila roja), está relacionado con el contenido, ya que el líder utiliza para su ejército una bandera amarilla con una figura de águila roja en el medio. Esta bandera simboliza a Saladino o a su ejército en varias escenas. Además muestra su política con los enemigos, ya que eligió este símbolo a propósito:

«Saladino: - ... haremos la bandera de Egipto aquí...

la bandera de Egipto es de tela amarilla como el sol a plena luz, y un águila roja la adorna.

Mahmūd: - y ¿por qué este águila roja?

al-ʿĀdil: - y ¿por qué roja?

ʿĪsà: - y ¿por qué águila y no león?

Saladino: - porque el águila es el príncipe del espacio, rey de los pájaros, el más fuerte y noble... es más noble que todos los seres vivos excepto el hombre, habita las cimas altas.

No ataca su presa cobardemente, sino que la ataca a la luz del día, y después aletea sobrevolando en el espacio lleno de fuerza y juventud. El águila es la juventud eterna.» <1>

<1> al-Šarqāwī, Ṣalāḥ al-Dīn, ... pág. 70-71.

El argumento

La primera parte, "obra" titulada al-Nasr wa-l-Girbān, trata del conflicto entre Saladino, al-Nasr (el águila), y los enemigos próximos a él que le rodean: traidores y conspiradores, "los cuervos". Consta de dos actos, el primer acto empieza con la escena de algunos artesanos y obreros, entre los cuales se encuentra el joven Maḥmūd que trabaja como sastre. Es seguidor de Saladino y en su diálogo con los demás deja traslucir una gran admiración por él, que es -según él- el que liberó a la gente de los enemigos y defendió su honor. Sabemos que Maḥmūd es también escritor y que compone escenas de teatro de sombras que representa y lleva a escena la artista Kawkab.

‘Ulayš es un político hipócrita, oportunista y vil, que reúne a algunos drogadictos "fumadores de hachís", y les instiga para matar a Saladino, provocado por algunos príncipes a los que les interesa su muerte, sobre todo el príncipe del Magreb. Saladino es entonces el visir en Egipto. Maḥmūd y ‘Ulayš discuten y cada uno de ellos defiende su opinión, en estos momentos aparece Kawkab, que quiere representar su número, lo cual impide ‘Ulayš, que expulsa a la actriz y rompe sus instrumentos. Entra Saladino con la cara tapada, acompañado de algunos de sus seguidores. Se entera de las intenciones de ‘Ulayš y su grupo, se descubre la cara y quiere matar a ‘Ulayš, pero Maḥmūd interviene y lo evita. En estos instantes llega un pregonero anunciando que el sultán ha muerto y que ha designado a Saladino en su lugar como sultán de Egipto.

Nos despiaza a otra escena en Jerusalén, donde se encuentran el rey y la reina, a los cuales pide Arnāṭ, príncipe de al-Karak, permiso para violar la tregua acordada entre ellos

y Saladino, deseando atacar las caravanas de éste que van desde Egipto a al-Šām. Pero el rey rehusa esta propuesta.

De nuevo volvemos a otra escena en la que aparece Saladino, ya sultán, hablando con la gente, expresando sus deseos y sueños de reunir a los musulmanes y árabes y recuperar Jerusalén.

El acto segundo empieza con la escena de la guerra entre el ejército musulmán, encabezado por Saladino, y "los Cruzados", dirigidos por ʿÎ (Guy), rey de Jerusalén. En el enfrentamiento, consigue la victoria el ejército árabe, que hace prisioneros a ʿÎ (Guy) y a Arnāṭ.

Acude la reina, que discute con Arnāṭ, al que culpa de todo, y le pide a Saladino que ponga en libertad a su marido. Aparece Saladino dando de beber a los prisioneros y ordena que le devuelvan el sable a Arnāṭ. Comienzan a luchar, y muere Arnāṭ. Después Saladino se marcha para continuar las expediciones con el fin de echar a los Cruzados. Maḥmūd y Kawkab advierten a Saladino de la corrupción general en Egipto y de los enemigos internos que causan problemas y crisis a propósito. Maḥmūd se marcha al Magreb enviado por Saladino para pedir el apoyo del príncipe, pero éste estaba inmerso en diversiones y ambiciones. Critica a Saladino por haber firmado una tregua con los Cruzados.

El mismo vende trigo, harina y "petróleo" a algunos comerciantes, los cuales mandan estos productos a los Cruzados para ayudarles contra los musulmanes. ʿUlayš protesta porque tiene hijos y familiares en el ejército musulmán, el príncipe se enfada por la protesta y le castiga. Vuelve Maḥmūd a Egipto, encontrando su tienda y su casa quemadas y su esposa e hijo muertos, también han muerto algunos amigos suyos, como el zapatero y el tejedor. Kawkab va a visitarle avisándole de una

conspiración tramada contra Saladino por su representante y algunos aliados que planean matar a Saladino en casa de Maḥmūd, donde iba a visitarle por su regreso del Magreb. El representante llega a casa de Maḥmūd donde encuentra a Kawkab y empieza una larga discusión entre todos. Cuando llega Saladino, el representante y sus aliados se esconden, con los sables esgrimidos, detrás de las cortinas; Maḥmūd llama a los guardias que descorren las cortinas y salen los escondidos. Saladino les reprocha su actitud, les envía para juzgarles por su mala conducta y por aprovecharse del poder, y así termina la primera parte. Empieza la segunda parte, al-Nasr wa-Qalb al-Asad, ("El águila y el corazón de león"), siendo este último Ricardo Corazón de León, rey de Inglaterra, que desempeña un papel principal en esta obra, que consta de tres actos: el primero empieza con una escena que representa a Saladino y sus seguidores en el palacio del rey de Jerusalén después de la derrota de éste, y cuando los musulmanes se han apoderado de la ciudad. Saladino procura extender la justicia y no perjudicar a los Cruzados. De nuevo la reina le visita acompañada de su hermana Isabel, pidiéndole que sea tolerante con sus maridos y que les dé permiso para que vayan a Tiro. Saladino acepta su petición. Los reyes se marchan a dicha ciudad en la que se encuentran los Cruzados huídos de Jerusalén junto a los comerciantes, todos encabezados por el marqués Konrād. El marqués no permite a los reyes que entren. Llega Isabel, vestida con ropa de jinete que se incorpora a la comitiva de los reyes. Pasamos a otra escena donde se encuentran: Ricardo, rey de Inglaterra, Felipe, rey de Francia, Konrād, príncipe de Tiro, Isabel, y los reyes de Jerusalén, que planean apoderarse de Jerusalén. Llega Saladino para negociar con ellos. Ricardo le

exige que entregue la ciudad y Saladino rehusa tajantemente.

El acto segundo empieza en un cuartel lleno de heridos de guerra de las dos partes. Maḥmūd y Humām, un soldado fiel a Saladino, se encuentran entre los heridos.

Aparece Kawkab que trabajaba ya como enfermera. Un diálogo emocionante surge entre Maḥmūd y Kawkab. Llega Saladino acompañado de su hermano al-‘Ādil; Saladino manifiesta su deseo de que se casen Maḥmūd y Kawkab. Otra escena representa una reunión en un cuartel musulmán entre varios príncipes árabes y líderes egipcios, entre los cuales está el príncipe del Magreb, que propone dirigir el ejército musulmán, criticando la política de Saladino, mientras él se relaciona con los enemigos en secreto y les manda ayuda proporcionándoles noticias y secretos del ejército musulmán y de las caravanas para que las ataquen.

El acto tercero empieza en Jerusalén, donde está Saladino y el comandante ‘Īsā, que esperan la llegada de una caravana de Egipto para salvar al pueblo del hambre.

Aparece al-‘Ādil, que le informa que la caravana ha sido atacada por Ricardo con la colaboración del príncipe del Magreb, y que Konrād está dispuesto a colaborar con los musulmanes y mandarles comida y armas con la condición de que Saladino le ceda algunas ciudades. Saladino rechaza la propuesta. Kawkab llega anunciándoles la muerte de Maḥmūd que murió defendiendo la caravana, y les avisa también de que el príncipe del Magreb ha sido cautivado y llevado al palacio de Saladino; éste le encuentra y la reprocha su traición. Al mismo tiempo escuchamos una discusión entre Ricardo y Konrad que llama al odio y al rencor, en tanto que las palabras de Saladino llaman al amor y la tolerancia.

Después, los Cruzados y los musulmanes deciden luchar. Los

musulmanes consiguen la victoria. Los reyes de Jerusalén van como peregrinos, Saladino los atiende generosamente hasta su regreso. Saladino vuelve a Egipto para recuperar la situación política y social y aplicar la justicia.

Comentario y análisis

En esta obra el autor trata la crisis de gobierno y el conflicto que existe entre un gobernador justo y la tiranía y los enemigos de la justicia, tanto de fuera como de dentro del país.

Mahmūd Diyāb, otro autor egipcio, trató el mismo personaje de Saladino en su obra Bāb al-Futūḥ, ("La puerta de las aperturas"); pero lo caracterizó de una manera distinta ya que Saladino estaba lejos del pueblo, apenas aparecía, como si hubiera un muro de soldados y comandantes que le separaba de la gente. Y todas estas circunstancias convirtieron la victoria de Saladino en una victoria temporal, porque era una victoria oficial, no popular, ya que el pueblo vivía al margen de los hechos, sufriendo la tiranía y la injusticia, y sin que cambiara nada de su negativa realidad.

En cambio, al-Šarqāwī trata el tema desde otro punto de vista, representando a Saladino como un personaje humilde, tolerante y sencillo que vive con su pueblo y padece los dolores que sufren en todas partes. Pero a pesar de todas las cualidades que tenía no se salvó de las conspiraciones y traiciones de algunos que planeaban matarlo y de otros que violaban las treguas pactadas con él.

Vimos que Arnāṭ, príncipe de al-Karak, violaba las treguas y atacaba las caravanas musulmanas; por otro lado, ‘Ulayš reúne

a algunos hombres con el fin de matar a Saladino, e incluso su representante pretende matarlo. Pero Saladino con su voluntad y paciencia se salvó de todo esto, logrando una vez tras otra la victoria. Ya que su bondadosa voluntad venció la amarga realidad, afirmando los valores humanos y nobles. El nunca negoció con los enemigos sobre los valores fundamentales, mantuvo su postura firme ante las dificultades y los problemas.

El autor presenta también el papel del intelectual y artista a través de Maḥmūd, en conjunción con el amor; el amor entre él y Kawkab, que luchaba por la vida.

Es el símbolo del intelectual patriota y liberal que no se conforma con las teorías revolucionarias, sino que quiere utilizar sus opiniones como instrumentos operativos; participó en el combate convirtiéndose al final en mártir.

Kawkab simboliza el arte, un arte al servicio de la sociedad, la vida y el pensamiento. Mantenía a sus hermanos con su trabajo como artista, ensalzaba los valores humanos en sus actuaciones en el teatro de sombras, alabando la valentía; también desempeñó un papel sublime revelando varias conspiraciones y al final trabajando como enfermera para curar a los heridos en las guerras. Así, el arte no se queda al margen de la vida, sino que participa eficazmente en los sucesos políticos y sociales.

Ahora, ¿cómo perfila al-Šarqāwī sus personajes? ¿cómo son sus rasgos y caracteres?...

Se puede decir que el autor acertó relativamente al dibujarlos. El personaje principal es Saladino, un hombre humilde, sencillo, tolerante y justo. Da una importancia singular a la ciencia, que para él tiene que ser positiva y útil:

«Saladino: - llamaré a la unión de los árabes...
perdonamos a lo que ha pasado y rogamos a Dios que nos
dé la victoria... (levanta sus manos al cielo) ¡Oh
Dios! yo te llamo para que nos des la fuerza, para
abrir Jerusalén, liberar Palestina y toda la Nación
Arabe. ¡Oh Dios! une nuestra palabra para que volvamos
hermanos.

Los demás: - amén.

‘Īsà: - y así nos vengamos por las víctimas de Jerusalén.

Saladino: - no vengarse, sino liberar.

Maḥmūd: - y con esto asciende el hombre, por la esencia
de la razón que Dios le dio.

Saladino: - Maḥmūd, cuando enseñes a alguien a leer,
cultiva en él el amor por la justicia... yo quiero en
mi ejército hombres valientes que desafíen la muerte,
que sus riendas estén en las manos de la sabiduría, y
no crueles y llenos de rencor sus corazones. Quiero
hombres fieles, que tengan la piedad como fuente de su
fuerza, alumbrados con la ciencia... » <1>

La tolerancia era un punto clave de su conducta con los
enemigos, incluso con los más peligrosos; procuraba evitar
derramar sangre a cualquier precio. Se observa que a Maḥmūd
Diyāb también lo caracterizó de la misma manera en su obra, ya
que él perdona a los enemigos después de vencerlos y nunca se
venga de ellos:

«Saladino: - éstas son las almas de nuestros mártires que
me llaman preguntando ¿dónde está la venganza?... me

<1> Al-Nasr al-Aḥmar... pág. 68-69.

ahogan, ¡Oh piedad! vierte tus melodías en mi corazón y en mis oídos... Dios, dame la fuerza para reprimir esta furia que hierve dentro de mí.

‘Īsà: - es nuestra oportunidad de vengarnos...

Maḥmūd: - ¡oh sultán! mata a sus jinetes... quizá vuelvan a luchar con nosotros.

al-‘Ādil: - ¡oh Saladino! no seas piadoso con ellos, esto siempre era tu punto débil... tu tolerancia era la trampa en que caías siempre.

Saladino: - ¡oh Dios! ellos han manchado con sangre y barro la cara de la vida, llenaron de rencor los corazones de los pobres... ataron la justicia en los rabos de los caballos dejándola herida y sangrienta. Han hecho de los hombres cazadores y presas, han dividido a la gente en salvajes y presas. Yo no soy de los que enamoran en la guerra, pero estoy luchando obligado para defender la justicia y para limpiar la tierra de desgracias y sufrimientos.» <1>

‘Ulayš es un personaje llamativo, es un hombre oportunista e hipócrita, pero al mismo tiempo humorista y divertido. Es símbolo de los beneficiados y aguafiestas que carecen de valores y moral, que sólo buscan sus intereses personales.

Procura matar a Saladino provocado por algunos príncipes y sobre todo por el príncipe del Magreb, y cuando se revela su secreto, disimula y se acerca a Saladino, sobre todo cuando éste sube al trono de Egipto:

<1> Al-Nasr al-Aḥmar... pág. 152- 153.

«Ulayš: (entra entusiasmado como si estuviera bailando al ritmo de su habla) - tu bandera es la de la justicia... tu estrella es brillante. Dios elevó con tu nombre los mensajes del Corán...

Humām: - cállate, no digas tonterías (imita a Ulayš),
miente, miente desde ahora hasta mañana (se ríe).» <1>

Aparte de los personajes y hechos históricos, hay otros elementos del legado utilizados a lo largo de esa obra: utiliza varios versículos del Corán y algunos dichos del profeta Mahoma, a veces los conserva como son en su origen y otras veces los cambia parcialmente. Dice Maḥmūd en la pág. 13:

(ما يدخل جوف المرء طعام أركى مما اكتسب بكده)

"lo mejor que se puede comer es la comida ganada por el esfuerzo propio". Esto está recogido de un Hadīt, dicho del profeta, que dice:

(ما أكل أحدكم طعاماً قط خيراً من أن يأكل من صنع يده)

Y en la pág. 16 viene un versículo puesto en boca de Ulayš, con un pequeño cambio, dice: (ما شئتنا إلا الأبتّر) ,
es recogido del Corán (ان شئتك هو الأبتّر) , que
significa que el que te odia es maldito. En la misma página vienen varias palabras y expresiones religiosas. Pero el autor destaca una contradicción al poner estas palabras y frases en boca de Ulayš, personaje hipócrita y vil:

«Ulayš: - juro por mi oración y mi vida, por mi adoración,
que vais a padecer el fuego del infierno.»

Y en pág. 37, Saladino ordena a Maḥmūd que enseñe a la gente la manera de liberarse, porque si no, serán como

<1> Al-Nasr... pág. 69.

(والا كانوا كحمير تحمل أسفاراً) , "burros que llevan libros", es decir, los burros no se benefician nada de los libros. Esto es tomado de un versículo del Corán: (مثلهم كمثل الحمار يحمل أسفاراً) Del Corán también recoge la historia de Yūsuf, (José), con la esposa del Faraón, (Zulayja), cuyo personaje representa Kawkab en el teatro de sombras (pág. 21-22).

Otro hecho del legado histórico e islámico que el autor toma y utiliza en su obra, está relacionado con la orden que dio el profeta Mahoma a los cautivos de Qurayš después del combate de Badr, que cada uno de ellos tenía que enseñar a diez niños a escribir y leer para ponerle en libertad. El mismo castigo dado por Saladino a 'Ulayš, que quiso matarlo; dice Saladino: - «en doscientos días enseñas a doscientas personas a leer. Cien soldados y otros cien de los que se van a incorporar al ejército...» (pág. 72-73).

Al-Šarqāwī - además usa algunas ficciones y leyendas populares. Cuando Maḥmūd y Humām caen heridos, se acuerdan de algunas historias:

«Humām: - historias sobre la bella hada en la orilla abandonada que llama al que pasea por allí.

Maḥmūd: - y si le gusta lo arrastra al río para que viva con ella dichoso para siempre.

Humām: - y los relatos sobre los diablos y las serpientes peligrosas.» <1>

Esto está inspirado en algunas leyendas y creencias populares árabes, ya que popularmente se cree que en los ríos y

<1> Al-Nasr... pág. 203.

mares hay hadas bellas que secuestran a los hombres que pasean por las orillas del río o el mar para que se casen con ellas.

Respecto a la técnica y estructura, el autor se benefició de la técnica moderna manejando varios materiales: luz, voz y música. Pidió también utilizar el proyector o una película de cine en la representación de algunas escenas (pág. 77). Suprime por otro lado las escenas bélicas sustituyéndolas por diálogos entre Saladino y ʿĪ (Guy), rey de Jerusalén, (pág. 82-83).

Recorre a otros medios como el movimiento para revelar la contradicción en algunas escenas, por ejemplo cuando el príncipe del Magreb pretende que la justicia está difundida en su pueblo, en el fondo del escenario, se presentan escenas de agricultores azotados por los soldados; ricos que manejan cantidades de oro y niños que buscan restos de comida en la basura (pág. 101).

En cuanto al lenguaje, es poético y puro, pero en todo caso no alcanza el nivel del lenguaje de su obra, Al-Husayn. Si las comparamos vemos que esta última es superior a la otra, no sólo por su lenguaje, sino por la trama, el desarrollo de la acción y la influencia en el lector o espectador, y ésta quizá por ser más trágica. El conflicto en Al-Nasr al-Aḥmar es más débil; las escenas son abundantes y a veces no hay una relación fuerte y lógica entre ellas. El diálogo es pesado en algunas partes y en otras sobra, como el que surge en el palacio del Sultán en el cual participan: Saladino, Maḥmūd, la reina de Jerusalén y su hermana (pág. 162-166). También el diálogo entre ʿĪsā, los reyes de Jerusalén y Arnāṭ, príncipe de al-Karak, cuando estos últimos son cautivados por el ejército musulmán (pág. 84-85-86).

Un suceso que carece de lógica artística e ideal es la muerte de la mujer, del hijo y de los amigos de Maḥmūd en su ausencia, y el incendio que destruye su tienda y su casa. Y

resulta extraño que el autor insista en reflejar negativamente la actitud del príncipe del Magreb, apareciendo incluso en algunas ocasiones peor que los propios Cruzados.

Al final, la gran moraleja que se puede sacar de esta obra es el problema de gobernar y de algunos gobernadores tanto antiguos como modernos. Y aunque el autor no pudo trasladar el pasado de una manera clara, ni vincularlo con el presente, podemos captar el punto más brillante que el autor nos quiso transmitir, que es el olvido por parte de algunos gobernadores, de los enemigos más cercanos y más peligrosos que les rodean, sobre todo los oportunistas.

La obra en general es una victoria para los valores humanos que Saladino encarnaba en su trayectoria y vida, ya que él no aceptaba la traición ni los fraudes, en cambio, era sincero, claro, defensor de la justicia y tolerante.

Todas estas cualidades le han sido reconocidas por los enemigos antes que por los amigos.

Al-Ḥallāy

("Al-Ḥallāy")

'Adnān Mardam Bek <1>

Es una obra escrita por el poeta sirio 'Adnān Mardam Bek, sobre el personaje de al-Ḥallāy, (muerto en 309 de la Hégira, 922 de C.), pensador islámico destacado. A través de este personaje, el autor intenta tratar el rol que el pensador desempeña en la vida social, su influencia sobre la gente y su relación con las autoridades. Este pensador vivió y mantuvo una posición firme y rigurosa ante los gobernadores, no vaciló ni un sólo momento, criticando los recursos ilegales utilizados por ellos contra el súbdito. Como consecuencia de su franqueza y sencillez, pagó con su vida, condenado a pena de muerte; por ende, se ha convertido en un símbolo de martirio y defensa del pensamiento libre.

El tema es, sin duda, vivo y actual; está inspirado en los libros de historia que hablan de este célebre personaje.

La obra consta de cuatro actos, cada acto contiene varias escenas.

En el acto primero aparecen los seguidores del gobierno, jueces, policías..., encabezados por Ḥāmid Bin al-'Abbās, visir del califa al-Muqtadir, y hablan de la influencia que al-Ḥallāy ejerce sobre la gente que va en grupos a visitarle, y que empieza a ser un punto conflictivo para el gobierno. Aparece al-Ḥallāy en medio del público, lo llama el jefe de policía acusándole de provocar a los súbditos contra el gobierno, y le

<1> Mansūrāt 'Uwaydāt; Beirut, 1971.

amenaza con un fuerte castigo.

Sobresale una voz del público que exige liberar a al-Ḥallāy; en efecto, se le pone en libertad después de advertirle que no siga el mismo camino.

En el acto segundo aparece al-Ḥallāy en compañía de su amigo al-Samry que discute con él intentando convencerle para que deje de criticar al gobierno y provocar al público, porque es una tarea arriesgada; pero al-Ḥallāy está muy convencido.

Algunas de las escenas de este acto demuestran la fidelidad del público, seguidores y admiradores de al-Ḥallāy, mientras otros están indecisos y no ven las cosas con claridad.

La policía asedia la casa de al-Ḥallāy vigilándole. El jefe de la policía y su ayudante discuten porque tienen opiniones distintas sobre al-Ḥallāy. Después entran en su casa, le amenazan y le llevan a la cárcel.

En el acto tercero al-Ḥallāy está encarcelado con un amigo suyo, Aḥmad Maṭar. Su hijo Aḥmad va a visitarle acompañado de una admiradora de al-Ḥallāy, al-Dalfā'; los dos le animan a huir de la cárcel, pero él rehusa.

Las autoridades mandan algunos niños a la puerta de la cárcel, que piden a gritos la muerte de al-Ḥallāy. Mientras tanto, la policía confisca sus libros y cartas como prueba contra él, considerando que representan una provocación contra el gobierno.

En el acto cuarto, el visir conversa con los jueces, llenando sus corazones de odio contra al-Ḥallāy, advirtiéndole a la policía de la posibilidad de la rebeldía del público que se siente ofendido por el encarcelamiento y el juicio de al-Ḥallāy. El público se divide en dos partes; una exige matarlo porque, en su opinión, es un hereje, y otra, formada por sus seguidores y

admiradores, piden ponerlo en libertad.

Pero al final le dirigen varias acusaciones y lo condenan con la pena de muerte.

Al-Ḥallāʾī es un personaje histórico real, nació en Persia y murió en el año 309 de la Hégira, 922 de C. en Bagdad. Filósofo y sufí célebre, pasó toda su vida dedicándose al ascetismo, viajando a muchos países. Le acusaron de hereje, por lo cual fue encarcelado y torturado y al final crucificado en Bagdad. Fundó una doctrina de ascetismo que fue causa de grandes discusiones y discrepancias. <1>

El personaje de al-Ḥallāʾī en la obra simboliza el pensamiento libre, la resistencia contra las injustas autoridades, la defensa de los derechos y de la justicia y el no renunciar a la creencia pese a todas las amenazas y perjuicios.

El poeta intenta destacar el papel de pensador en el personaje de al-Ḥallāʾī, pero no acertó lo suficiente; un personaje, Ziyād, expresa su opinión sobre al-Ḥallāʾī diciendo:

- «Los grupos de hombres, como un río caudaloso, van a visitar a al-Ḥallāʾī, pensando que es el nuevo Cristo que les salvará de la perdición. Es la ignorancia establecida en sus almas desde la

<1> El orientalista francés, Louis Massignon (1883-1962), dedicó varios trabajos y estudios a al-Ḥallāʾī, entre ellos:

- La passion de Husayn Ibn Mansûr Hallâj. Ed. Gallimard, París, 1975, 4 Tomos.

- "Le diwan D' al-Hallâj", revista: Journal Asiatique. Tomo:CCXVIII, París, 1931.

- Akhbar Al-Hallâj. Librairie Philosophique, J. Vrin, París, 1975.

infancia.» <1>

Además, el personaje no está bien perfilado ni caracterizado, ya que no tiene rasgos claros. Da la sensación de no tener delante al majestuoso y gran pensador al-Ḥallāʾī. Aunque sí podemos observar algunas de las cualidades conocidas de al-Ḥallāʾī, como su valentía, su posición firme ante los gobernadores y la gran influencia de sus palabras. Para lograr todo esto, el autor destaca puntos de contraste. En la primera escena del acto segundo aparece al-Ḥallāʾī firme, resistente, e insiste en continuar la labor que ha elegido, mientras tanto vemos que su amigo al-Samry está indeciso y asustado, teme declarar sus opiniones y le reprocha a al-Ḥallāʾī ser sincero y claro:

«Al-Samry: - ¿qué habrías perdido si hubieras ocultado el secreto? tenías esperanza en los hombres que carecen de cualquier signo de prosperidad... Impide que la brillantez de tu ciencia llegue a los que parecen muñecos.

al-Ḥallāʾī: - ¿puede la aurora ocultar su luz y dejar de clarear? o ¿puede el mar evitar que sus aguas lleguen a los golfos?... tú quieres que yo saque mi mano y no la extienda a los amigos que la necesitan.» <2>

La acción en la obra se desarrolla de una manera monótona, carece de diversión que pueda atraer al espectador o al lector.

El conflicto principal existe entre al-Ḥallāʾī, símbolo de

<1> Al-Ḥallāʾī... pág. 24.

<2> Al-Ḥallāʾī... pág. 46-47.

la libertad, del pensamiento valioso y libre, por una parte, y por otra la fuerza cruel de gobernadores y autoridades que ahorcan la voz de la justicia y que solucionan los problemas de una sola manera, con el filo del sable.

La escena tercera del acto primero tiene cierta importancia porque representa el conflicto entre al-Ḥallāy¹ y el jefe de policía representante del gobierno:

«Muḥammad: (hablando con al-Ḥallāy¹) - has corrompido el juicio de los creyentes, has provocado un disturbio ciego y abrasador, cuidado con las consecuencias.

al-Ḥallāy¹: - ¿consideras mi virtud y ascetismo como corrupción?» <1>

También ocurre una discusión fuerte entre ellos en la escena segunda del segundo acto, que aclara algo de tal conflicto.

Al lado de este conflicto principal existen otros secundarios, como el que surge entre el jefe de policía y su ayudante por tener puntos de vista distintos sobre al-Ḥallāy¹; el primero representa la fuerza ciega y cruel y el segundo es el punto de equilibrio del poder.

Las acusaciones dirigidas a al-Ḥallāy¹ son abundantes; aparte de la principal, herejía e infidelidad, se le acusa de provocar disturbios y rebeldías contra el poder, y defender a los "al-Bābakiyya", seguidores de Bābak al-Jurramī, que se rebeló contra el califa `abbasi al-Mu`taṣim, promoviendo a acabar con el reino de los árabes y devolverlo a los persas.

<1> Al-Hallay... pág. 46-47.

Esto es una alusión a su origen no árabe.

Respecto al lenguaje de la obra, el poeta utiliza el verso clásico que, por sus condiciones estéticas, limita la libertad de expresión. Además utiliza con frecuencia palabras raras y de poco uso, es decir, un lenguaje más bien arcaico. Por esto tuvo que explicar muchas palabras al margen de las páginas.

Está claro que el autor acertó al elegir su tema, porque tiene vida y un valor actual preciso. Al-Ḥallāʾī es un personaje célebre del legado histórico que se convirtió en un símbolo de libertad y de resistencia. Pero el autor, lamentablemente, no pudo tratar este personaje dramáticamente por la monotonía de los acontecimientos, la debilidad del conflicto y la carencia de elementos de diversión. Además, la expresión en verso clásico disminuye el valor literario de la obra, que así parece compuesta por varios poemas clásicos o un poema largo, lo que le resta valor dramático hasta el máximo.

En resumen, se puede decir que el poeta ʿAdnān Mardam Bek en esta obra es el eco del famoso poeta egipcio Aḥmad Ṣawqī, pero de todas maneras, su talento no le ayudó lo suficiente para escribir obras que pudieran alcanzar el nivel de las obras de Ṣawqī.

Ma'sāt al-Ḥallāy

("El drama de al-Ḥallāy")

Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr <1>

Ma'sāt al-Ḥallāy, ("El drama de al-Ḥallāy"), obra escrita por el poeta egipcio Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr, sobre el célebre filósofo y sufí que murió como mártir luchando por la justicia y la verdad. Es sabido que al-Ḥallāy representa en el legado árabe el heroísmo y el martirio.

La fuente principal de esta obra es el legado árabe-islámico en el cual sobresale el personaje de al-Ḥallāy como un punto brillante. El autor toma a este filósofo, pensador y sufí para expresar algunas preocupaciones actuales que trastornan a los sabios pensadores de nuestro tiempo. El autor en su labor vivifica una parte positiva de tal legado pensando en los problemas del hombre contemporáneo.

El personaje de al-Ḥallāy en la obra abarca varias dimensiones, pero la dimensión social es la más destacada.

La mayoría de los personajes pertenecen a la historia real, como al-Ṣiblī que era un gran sufí y amigo de al-Ḥallāy, Ibrāhīm Bin Fātik, un seguidor de al-Ḥallāy y el cadí Abū Bakr, que era un cadí mālikī...

Los sucesos históricos están forjados en la obra de acuerdo con las condiciones artísticas y teatrales, coincidentes con la imaginación del autor, que quería destacar algunas ideas y posiciones, en especial el papel que desempeña la palabra y al-Ḥallāy desde el punto de vista social, que no es un sufí

<1> Maktaba Rūz al-Yūsuf, El Cairo, 1980.

ensimismado y aislado de la sociedad, sino un hombre activo y positivo que lucha para acabar con la injusticia. Todo esto está explicado con las propias palabras del autor cuando dice: "desde la primera lectura de las crónicas y milagros de al-Ḥallāy^â estuve seguro de que era una exageración, especialmente porque se ha convertido en un santo después de su muerte. Pero yo formé una doctrina sufí liberal inspirada en el libro de al-Ḥallāy^â, al-Tawāsīn, y de su poesía". <1>

Aparte de esta influencia hay varios críticos que piensan que esta obra está inspirada también en la obra de T.S. Eliot, Murder in the cathedral. <2> Esta obra fue traducida por Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, que escribió un prólogo sobre el teatro poético, y se publicó en Kuwait, col. al-Masrah al-ʿĀlamī ("El teatro Universal"), n° 148.

Otros críticos piensan que la influencia es muy profunda, diciendo uno de ellos: "... sin duda la influencia de Eliot es clara incluso en la elección del personaje al-Ḥallāy^â, tema de su primera obra; igual que Eliot eligió a Tomas Becket el Santo como tema también de su primera obra, Murder in the cathedral. <3>

La obra consta de dos grandes actos, en cada acto hay varias escenas. El primer acto se titula al-Kalima ("La palabra"), y el segundo al-Mawt ("La muerte").

<1> Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, del anexo publicado junto a la obra, pág. 116-117.

<2> Entre otros, ʿAbd al-Sattār Ŷawād, Fī-l-Masrah al-Ṣiʿirī, ("Sobre el teatro poético"). Col. al-Mawsūʿa al-Ṣagīra, n° 49, Bagdad, 1979, pág. 89.

<3> Fuʿād Dawwāra, Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr wa-l-masrah, ("Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr y el teatro"). al-Hayʿa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, El Cairo, 1982, pág. 24.

El primer acto empieza con la visión del cadáver de un anciano colgado de un árbol en una plaza pública en Bagdad. Esta escena es sin duda el desenlace de la obra, ya que es el final de al-Ḥallāy, al que condenan a muerte. Pasan por la plaza un comerciante, un campesino y un predicador, dialogan y preguntan por la identificación del muerto. Otro grupo se acerca, entre ellos están un payaso, un herrero, un barbero y un carpintero; todos confiesan que ellos mismos son los asesinos de al-Ḥallāy; le han matado con palabras, no con el sable, porque fueron falsos testigos contra él. Entra en escena un grupo de sufíes que confiesa igual que el grupo anterior, diciendo que ellos, porque le querían, le han dejado morir para que sobrevivan sus palabras.

Vuelve la acción atrás en la segunda escena donde encontramos a al-Ḥallāy vivo, en su casa con su amigo, también sufí, al-Šiblī; los dos conversan y discuten sobre los medios para conseguir la justicia y la libertad. Son dos opiniones distintas; al-Šiblī cree que el sufí no debe preocuparse por la vida y tiene que dedicarse por entero a Dios. Mientras que al-Ḥallāy piensa que el sufí tiene la obligación de participar en la vida social, defendiendo los derechos humanos y luchando contra la pobreza e injusticia. Después de un largo diálogo, al-Ḥallāy se muestra indeciso, no sabe qué opción tomar ni qué camino debe elegir: ¿quedarse en casa aislado de la gente, ocultando su secreto de sufí, o meterse en el zoco con la sociedad y dirigirla hacia el buen camino!

Entra en la casa de al-Ḥallāy Ibrāhīm, uno de sus seguidores, que le avisa de que las autoridades piensan perjudicarlo porque les critica y provoca a la gente contra ellos, y porque había mandado cartas secretas a sus discípulos

comentándoles la situación política y social, pidiéndoles intervenir para lograr la justicia y exigir los derechos de la gente. Después de una larga discusión entre al-Ḥallāy, Šiblī e Ibrāhīm, parece al-Ḥallāy muy decidido, rechaza la propuesta de su discípulo, que le aconseja marcharse a Jurasán para salvar su vida.

En este diálogo el conflicto llega hasta un punto culminante, y al-Ḥallāy decide quitarse el manto de sufí, que es lo que le separa de la gente. A partir de aquí empieza otro período, en la tercera escena y última de este acto, al-Ḥallāy emprende una etapa nueva, convocando a la gente en las calles y plazas de Bagdad. Todo el mundo habla de la influencia de sus mágicas palabras, mientras los sufíes rechazan su actitud. La policía interviene, discute con él acusándole de hereje y provocador de disturbios por hablar de la pobreza. Lo detienen, llevándole a la cárcel.

En el acto segundo, "La muerte", encontramos a al-Ḥallāy en la primera escena encarcelado con otros dos presos; está satisfecho a pesar de los sufrimientos porque a su juicio es la voluntad de Dios. Los tres conversan sobre la posición que se debe tomar ante la vida. Uno de los presos pregunta a al-Ḥallāy por su acusación, y éste le contesta que está acusado de resurrección de los muertos con las palabras. El preso le dice: palabras bondadosas que no hacen nada, porque es preciso actuar y trabajar, y a fuerza de trabajo se puede acabar con el mal. Otra vez al-Ḥallāy está indeciso entre la palabra y la fuerza, porque es difícil encontrar la fuerza consciente.

Esto demuestra que al-Ḥallāy en su rebeldía está limitado por el marco de las palabras. El preso segundo le propone huir y él se niega, mientras el preso escapa de la cárcel. Esta escena

termina con la llegada del jefe de policía que lleva a al-Ḥallāy al juicio.

En la escena segunda empieza el juicio de al-Ḥallāy en el cual participan tres cadíes; Abū 'Umar al-Hammādī, un juez vil deshonesto y arma en las manos del poder, Ibn Sulaymān, un personaje insípido y eco de la voz de Abū 'Umar, y por último Ibn Suraiy, el único cadí que defiende la justicia y que exige un juicio real y justo. Los tres están en desacuerdo sobre las acusaciones dirigidas a al-Ḥallāy que son: provocar al súbdito contra el poder, la herejía y pretender que la luz divina ubica su cuerpo. Cuando los cadíes permiten a al-Ḥallāy defenderse, él primero rechaza hablar, pero al final habla de su vida y sus medios para buscar la justicia y mejorar la situación de los pobres. En estos momentos, llega un mensajero que les comunica la orden del sultán que declara a al-Ḥallāy inocente de provocar disturbios, pero los cadíes le condenan por herejía. Algunos testigos falsos apoyan la sentencia gritando: ¡hereje, pagano! y así termina la obra y baja el telón.

Al-Ḥallāy, en la obra de Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr, es poeta, artista, sufí y revolucionario. El autor le da el papel de poeta para poder tratar las obligaciones que tiene el artista en la sociedad, ¿debe conformarse con el efecto que causan sus palabras, o debe participar eficazmente en los hechos sociales? También es poeta y artista porque en la obra pronunció varios poemas enteros de un nivel literario elevado y expresivo.

Y es sufí porque al principio abandona la vida y la sociedad, viviendo sólo para Dios, pero después se despojó del manto sufí, entregándose a la vida social. Vivió durante una etapa indeciso, pero en un momento decidió unirse a los pobres y maltratados.

El personaje de al-Ḥallāy^â está perfilado con mucha perfección, y a pesar de tratar un tema mental y abstracto, podemos sentir que está vivo delante de nosotros con todas las cualidades de que gozaba.

También los otros personajes están bien caracterizados como el cadí Abū 'Umar, Ibn Surayj, Ibn Sulaymān, al-Šiblī y los dos presos. Todos ellos ocuparon de lleno sus papeles en la obra.

Son abundantes los elementos de diversión y goce que pueden entretener al espectador a pesar de que la obra es una tragedia, por ejemplo, el comportamiento de los dos presos en la cárcel cuando, uno de ellos intenta montar al otro como si fuera un burro, y las palabras y frases que intercambian.

En cuanto a la tragedia de al-Ḥallāy^â y su conflicto, un crítico egipcio pregunta: "¿dónde está la tragedia de al-Ḥallāy^â? ¿estará en que no escapó de la cárcel acorde con la propuesta del preso? ¿estará en sus palabras que no han tenido el efecto esperado como un sable? o ¿será acaso por un problema exterior que le rodeó y pago con su vida como consecuencia? o ¿por una angustia interior que quebró su alma y agitó su conciencia?. Se repiten las palabras que expresan la incapacidad de al-Ḥallāy^â para elegir el camino adecuado y su indecisión entre la palabra y el sable, pero esta situación no supuso una crisis clara en toda la obra, quizá por la carencia de dramatismo lógico y claro, porque sus palabras eran eficaces para los demás y para él mismo". <1>

En realidad el conflicto existe en todo lo que dice al-Ālim y en otros aspectos también. El luchó con los sufíes que

<1> Maḥmūd Amīn al-Ālim, al-Wayḥ wa-l-qinā', op. cit. pág. 264.

procuraron impedirle que participara en la vida social, luchó consigo mismo y se convenció, empezó a convocar a la gente contra la injusticia, y luchó contra el poder y sus seguidores apoyando la verdad, por lo cual le castigaron y lo mataron.

Escuchemos este diálogo entre él y el sufí al-Šiblī:

«al-Šiblī: - No, ¡oh al-Ḥallāy! Yo temo bajar hasta la gente, porque quizá me preocupan las ambiciones de la vida y muera la luz en mi corazón.

al-Ḥallāy: - supongamos que dejamos la sociedad, ¿qué hacemos entonces con el mal?

al-Šiblī: - el mal, ¿qué pretendes con el mal?

al-Ḥallāy: - la miseria de los pobres, el hambre, en sus ojos brillan palabras de las que desconozco su sentido... Los presos a los que dirige un guardia torpe, golpeando con un látigo que no sabe quién se lo puso en la mano, y hombres y mujeres que perdieron la libertad.» <1>

Rechaza tajantemente el manto sufí que le separa de la gente, y se lo quita porque es símbolo de pereza e indiferencia. Es una traba que le impide una actividad necesaria y se siente responsable ante tanta injusticia:

«al-Šiblī: - ¡oh viejo! no exageres, ya estás vestido con el manto de sufí delante de la gente.

al-Ḥallāy: - te refieres a este trapo; si es una traba que me encarcela en mi casa junto a las paredes, para que no oigan mis amigos mis palabras, yo me lo

<1> Ma'sāt... pág. 22-23.

quito... si es signo de humillación que reúne la pobreza del alma con la del dinero, yo lo rechazo, lo quito... Dios, tú eres testigo, éste es tu manto, signo de nuestra esclavitud para ti, lo quito con tu permiso, Dios, tú eres testigo, eres testigo, (se quita el manto).» <1>

Su conflicto con el poder es debido a la crítica que hacía de la pobreza y las malas condiciones en que vivía el súbdito. La policía le provoca hasta que revela su secreto: estar enamorado de Dios y creer que él es parte de la esencia divina. Son dos acusaciones suficientes para llevarle a la cárcel, dice al-Ḥallāy:

- «La pobreza circula por los zocos, cobrando los tributos de los niños y enfermos, es una bolsa sin fondo... el demonio es el visir del rey de la pobreza que dirige las matanzas y los robos. La traición de amigos, la hipocresía, la violencia y la hostilidad son algunos de los súbditos de la pobreza, son soldados del demonio.» <2>

En el juicio choca con algunos de los cadíes que cumplen la voluntad del poder y que le acusan de enviar cartas provocadoras a sus discípulos:

«Abū 'Umar: - ¿por qué les mandaste tus venenosas cartas?
al-Ḥallāy: - esto es lo que se me ocurrió, vi la pobreza

<1> Ma'sāt... pág. 35-36.

<2> Ma'sāt... pág. 44-45.

que destruye el alma del hombre por todas partes.

Abū 'Umar: - ¿quieres que la pobreza desaparezca de la vida?

al-Ḥallāy: - ¿qué es la pobreza?... La pobreza no es el hambre y la falta de ropa, la pobreza es la depresión, la pobreza se utiliza para humillar el alma, para matar el amor y cultivar el odio entre la gente.» <1>

Además, el autor carga al personaje de al-Ḥallāy de filosofía, ideas y meditaciones, aprovechando cualquier ocasión, utilizando su talento para tratarlas. Pensaba en las circunstancias del súbdito tanto como en los gobernadores.

Cuando el 2º prisionero discute con él en la cárcel sobre conceptos generales de la vida, dice:

- «Respecto a los tronos... yo no conozco a ningún dueño de trono más que a Dios. Todas las personas son iguales para mí, ellas eligen a las autoridades que les guían. El valí justo es una luz brillante enviada por Dios para alumbrar una parte de su tierra, mientras el valí injusto es un biombo que impide que la luz de Dios llegue a la gente.» <2>

En cuanto a los otros personajes, algunos de ellos son superficiales, no tienen un papel imponente y decisivo en el desarrollo de la acción teatral, son secundarios como: el campesino y el comerciante. Hay otros que son más claros y profundos porque algunos aspectos psíquicos y morales están

<1> Ma'sāt... pág. 104-105.

<2> Ma'sāt... pág. 70.

reflejados en su conducta, como el predicador que buscaba constantemente cuentos para hacer de ellos temas de su discurso religioso de los viernes (día festivo en los países islámicos). Cuando algunos preguntan por los asesinos de al-Ḥallāy[^] y los motivos de matarlo dice:

- «Mi mente está estéril. Ojalá hubiera en su historia una moraleja, para inventar un cuento que atrajera al público y que fuera tema de mi discurso el próximo viernes en "Mas'īd al-Manṣūr", (la mezquita de Almanzor).» <1>

Este predicador brinda aspectos humorísticos:

- «que Dios te lo pague, lo que has dicho me inspiró el sermón para la próxima semana, ¡qué cuento tan fundido! un campesino vendió el trigo en el mercado, lo alucinó el demonio y fornicó pagando todo el dinero, volvió a casa encontrando a sus hambrientos hijos, se echó a llorar... y... y... el resto Dios me lo inspira.

La moraleja será: ¡cuidado con la astucia de las mujeres!» <2>

La otra cara de la moneda es el personaje de al-Ṣiblī[^], es el antagonista de al-Ḥallāy[^]; cree que el sufí debe vivir sólo para Dios, porque al contrario, será un defecto en la creencia y revelación del secreto que no debe revelarse. El autor perfiló

<1> Ma'sāt... pág. 8.

<2> Ma'sāt... pág. 42-43.

este personaje con mucha perfección.

Otros dos personajes importantes son los dos cadíes: Abū 'Umar e Ibn Suraiy, ellos dos son opuestos totalmente.

El primero es injusto, insípido y vil, es como si fuera el eco del poder, su mayor propósito es condenar a al-Ḥallāy justa o injustamente; este comportamiento provoca el odio del espectador o del lector hacia él. Por otra parte vemos que Ibn Suraiy es una persona equilibrada, justa consciente y honesta, rehusa condenar sin pruebas, no quiere mancharse las manos con la sangre de al-Ḥallāy, lo cual exigían las autoridades para mantener sus intereses y tronos. Por esto dimite del tribunal que juzga a al-Ḥallāy cuando ve que el juicio se desarrolla de un modo incorrecto.

El público que rodea a al-Ḥallāy y más tarde al tribunal es un súbdito ignorante, sin voluntad, "su juicio está en los oídos como un papagayo", repite algunas frases y palabras falsas que satisfacen al poder y van contra al-Ḥallāy. El en resumen es la causa de la muerte de al-Ḥallāy.

Y para clasificar los personajes, observamos tres tipos: uno resistente y fuerte, encabezado por al-Ḥallāy y entre los cuales se encuentran el 2º prisionero que escapó de la cárcel arriesgando su vida y fue asesinado después y el cadí Ibn Suraiy.

Otro que es débil y sin voluntad o más bien tiene la voluntad inclinada hacia el mal y la vileza, como los dos cadíes: Abū 'Umar e Ibn Sulaymān. Y el tercero es el negativo aislado que no tiene una presencia eficaz en la sociedad y que no siente los dolores y desgracias sociales como la mayoría del público.

Respecto al desarrollo de la acción teatral, vemos que el

autor procura cargarla con una cantidad inmensa de rasgos trágicos, reflejados en la violencia y la pobreza, "y así la obra une varios tipos de violencia material, como el asesinato de al-Ḥallāʾī y el 2º prisionero, la tortura y los latigazos en la cárcel y en el zoco, y la violencia moral reflejada en la falsificación de la voluntad del público y el soborno. Y tal es el caso de los dos cadíes que le condenaron antes de juzgarlo". <1>

En cuanto al drama, algunos críticos piensan que este elemento es escaso en la obra, entre otros Maḥmūd Amīn al-ʿĀlim, que justifica tal escasez por el tema, que es mental puro. El piensa que los espectadores sienten el personaje de al-Ḥallāʾī con la mente y no con los sentidos, diciendo: "sentimos los rasgos mentales y espirituales más que los corporales y personales. En realidad tratar un tema puro mental es la causa de debilitar el drama y la abundancia de la lírica en los diálogos y personajes, cosa que nos impidió sufrir la tragedia de al-Ḥallāʾī, pero la meditamos con nuestras mentes, teniendo en cuenta los magníficos valores humanos que están reflejados en la obra". <2>

A pesar de este criterio vemos que la tragedia es muy profunda en esta obra, ya que la acción dramática es ininterrumpida en toda la obra, desde la primera escena donde encontramos el cadáver de al-Ḥallāʾī colgado de un árbol hasta las otras escenas cuando lo encarcelan, lo torturan y después lo juzgan injustamente. En todo esto la acción está cada vez más

<1> Fu'ād Dawāra, Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr wa-l-Masrah, op. cit. pág. 48.

<2> Maḥmūd Amīn al-ʿĀlim, al-Wayḥ... op. cit. pág. 265.

tenso y atrae al espectador, que desea conocer el desenlace.

El lenguaje de la obra, que está escrita en verso, es sutil y bello y demuestra la gran capacidad del poeta, que eligió escribir su obra en verso a propósito, según él, pensando que el teatro empezó en forma de verso y debe volverse a ello.

Esta obra por tratar un célebre personaje como al-Ḥallāʾ alumbra unas páginas del legado árabe-islámico, y vivifica algunos valores humanos notables que han preocupado al hombre casi siempre, tratando a través de al-Ḥallāʾ una serie de conceptos: la posición del intelectual, pensador y artista ante la vida, la sociedad y el poder. ¿Vive para su arte y propio pensamiento, o tiene que vivir en pleno con la sociedad participando en los dolores y alegrías?

En resumen, al-Ḥallāʾ de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, por su conducta positiva, logró satisfacer a los espectadores y lectores.

Existe otra obra escrita por el dramaturgo tunecino ʿIzz al-Dīn al-Madanī, sobre al-Ḥallāʾ, pero lamentablemente me ha sido imposible conseguirla.

Dīwān al-Zanġ

("El gobierno de los Zanġ", "Los negros")

'Izz al-Dīn al-Madanī <1>

El escritor tunecino 'Izz al-Dīn al-Madanī, nacido en 1938, trata en su obra de teatro un tema histórico referente al movimiento o revolución de los esclavos ("los negros"), que tuvo lugar en Basora en la segunda mitad del siglo III de la Hégira, segunda mitad del siglo IX de C. Tal revolución fue encabezada por 'Alī Bin Muḥammad y dirigida contra los 'abbasíes, con el fin de liberar a los esclavos y acabar con la injusticia que padecían. Esta revolución duró catorce años y terminó con el asesinato de su líder, 'Alī Bin Muḥammad.

La obra se divide en tres actos; cada acto consta de dos escenas.

Y en lugar de un escenario hay tres: uno para la representación, los otros dos son utilizados por el autor, que interviene de vez en cuando dirigiendo preguntas al público, y también para representar fragmentos de libros de historia y poesía antigua.

El argumento

Empieza la obra cuando ya se ha producido la revolución de "los negros" y los miembros del Consejo Revolucionario están dedicados al proyecto de construcción de una capital llamada al-Mujtāra, pero se encuentran sin ingenieros, médicos, profesores

<1> 'Izz al-Dīn al-Madanī, Dīwān al-Zanġ. al-Šarika al-Tūnisiyya li-l-Tawzī', 2ª ed. Túnez, s.d.

y sin tecnología. Carecen de todos estos elementos y les es imposible construir la ciudad. Los miembros están indecisos entre dos opciones: dejar la lucha contra los `abbasíes y construir la ciudad, o seguir la lucha y apoderarse de Basora. Y al final deciden mandar un ejército a esta ciudad dirigido por Sulaymān Bin Yāmi^c para ocuparla. El pueblo sufre una crisis económica, falta comida, ropa y viviendas, mientras los miembros del consejo de la revolución viven en plena confusión. Llega una delegación oficial del gobierno `abbasí para negociar la paz. Llegan a un acuerdo cuyas condiciones son muy duras para "los negros", el gobierno `abbasí les proporciona dinero, funcionarios y aparatos, y a cambio "los negros" tienen la obligación de pagar todo esto con grandes cantidades de la sal que se produce en Basora.

Durante este año los miembros se olvidan de sus metas disfrutando del dinero, viviendo lujosamente y olvidándose del pueblo.

Acabado el año vuelve la delegación `abbasí que firma con "los negros" otro convenio aún peor por no haber cumplido el primero. Todos los miembros del consejo de la revolución lo aceptan, menos un joven llamado Rafīq que ha sido consciente de la realidad, rechazando negociar con los `abbasíes, discutiendo con sus compañeros. Y así la revolución empieza a decaer internamente, porque las autoridades más cercanas a ella la traicionaron.

Comentario y análisis

Al-Madanī se inspiró en el turāt como fuente para buscar una forma teatral que superara la forma europea utilizada por

los árabes. Emplea el turāt de distintas maneras vivificando algunos hechos históricos que perduran en nuestra memoria.

La meta fundamental del autor es crear un teatro árabe que tenga sus propias características, cuyo cimiento es el turāt árabe-islámico.

En esta obra el autor quiere convertir la revolución de "los negros" en una fiesta popular. Dice en el prólogo de su obra: "los árabes contemporáneos que se han acercado al teatro europeo debían adoptar sólo el género teatral, no la forma ni el estilo". <1>

Trata el turāt árabe-islámico como un experto y analizador considerándolo un conjunto de moral e ideas adecuado para cualquier tiempo y lugar, y que merece la pena estudiar y examinar, y no tratarlo como algo sagrado, como piensan algunos.

El turāt que trata al-Madanī no se queda en el marco histórico, sino que extiende desde el pasado un hilo hacia el presente. Este propósito fue expresado por él en el segundo acto, diciendo:

«Yo soy el autor de Dīwān al-Zanġ... escribí esta obra a la luz de las revoluciones y golpes de estado que han sucedido y suceden en nuestra época, en la segunda mitad del siglo XX, en muchos países del Tercer Mundo.» <2>

Observamos que la obra ha tomado de la historia sus acontecimientos, sus líneas generales y sus personajes, cargando

<1> Dīwān al-Zanġ... pág. 24.

<2> Dīwān al-Zanġ... pág. 87.

estas líneas con sentidos actuales y dejando a los personajes expresar conceptos y problemas contemporáneos:

«Para asegurar la semejanza entre el pasado y el presente durante toda la historia, y para volver a estudiar la historia para que sea más verdadera y auténtica.» <1>

En opinión del autor, el teatro árabe actual es árabe sólo en su nombre, lenguaje y personaje, y no en sus preocupaciones. Además el uso de los factores del turāt en el teatro no es suficiente para crear un teatro árabe, sino que es necesario profundizar en él y comprenderlo a la sombra del presente y el futuro y no consagrarlo como si fueran joyas u objetos de gran valor.

El objetivo fundamental del autor es tratar un tema contemporáneo, utilizando los acontecimientos pasados como escudo. El gobierno 'abbasí simboliza el imperialismo, que procura sitiar los países pobres y pequeños, con deudas, proporcionándoles funcionarios y tecnología para hacerles dóciles seguidores de su política, confiscando sus libertades. Y este es el caso de "los negros" con el gobierno 'abbasí.

Simboliza también a los intelectuales y su relación con las autoridades. El joven Rafīq, intelectual consciente, no participó de una manera eficaz en los sucesos para intentar cambiar la situación, y esto significa una condena a los intelectuales que no tienen la valentía suficiente para tomar

<1> 'Alī al-Rā'ī, "Nadwa 'an al-turāt wa-l-masrah al-'arabī" (Reunión sobre el turāt y el teatro árabe). Revista: al-Hayāt al-Masrahiyya, n° 24-25, Damasco, 1985, pág. 119.

parte en la lucha contra los injustos y se conforman con la teoría y la crítica.

Por otro lado, la postura de al-Madanī ante la historia es la del suspicaz y acusador, que sospecha en realidad de muchos acontecimientos históricos mencionados en los libros de historia, enfocándola según su punto de vista para servir a sus fines. Vemos en la obra que al-Ṭabarī, célebre historiador 'abbasí <1>, renuncia a lo que escribió con respecto a la revolución de "los negros". Al final del primer acto al-Ṭabarī dice:

- «He vuelto de las tierras salobres de Basora y me sorprendió lo que vi. Renuncio a lo que he escrito en mi libro Tārīj al-'Umam wa-l-Mulūk ("la historia de los pueblos y los reyes"), con respecto a la revolución de los Zanġ. ¡Oh gente! escuchad, que Dios os compadezca, no hagáis caso a mi libro. Estoy confundido, la revolución de los Zanġ no era una sedición ni crimen y su líder 'Alī Bin Muḥammad no era hereje, ni los trabajadores de las tierras salobres eran esclavos.

Examinad la historia, repasad el turāt...» <2>

El autor también condena a través de esta obra a las revoluciones y movimientos que llenan el mundo con lemas vacíos y carecen de una ideología creativa, que pueda realizar un

<1> Al-Ṭabarī, Muḥammad Bin Ġarīr, murió en el 310 de la Hégira, 923 de C. Escribió varios libros, entre ellos: Tārīj al-'Umam wa-l-Mulūk, ("La historia de los pueblos y los reyes").

<2> Dīwān al-Zanġ... pág. 104.

auténtico cambio político y social:

«Y de aquí nos podemos imaginar que las distintas revoluciones del Tercer Mundo las mueven lemas y deseos fascinantes, pero no se apoyan en una ideología clara, que concrete los fines a realizar después de la revolución.» <1>

Este concepto está reflejado en los diálogos de Rafīq, que reclama un programa revolucionario que aclare el camino:

«Rafīq: - Sí, somos patriotas liberales, ¿quién duda de esto?, pero los asuntos sociales son los más importantes. ¡Ah Jalīl! ¿tienes un programa revolucionario para construir? Yo soy hijo de la liberación, pero no capto lo que estáis diciendo.» <2>

Los personajes

La mayoría de los personajes reflejan un rechazo hacia la situación política y social, aunque en distintos grados. Esperan un cambio auténtico, sobre todo el líder ‘Alī Bin Muḥammad, que al principio de la revolución manda a Sulaymān Bin Yāmi⁶ para apoderarse de Basora diciéndole:

- «Márchate Sulaymān y no vuelvas hasta que acabes con los comisionistas y quemes a los

<1> Muḥammad al-Maḍyūnī, Masrah ‘Izz al-Dīn al-Madanī wa-l-turāt, ("El teatro de ‘Izz al-Dīn al-Madanī y el turāt"). Dār Rasm li-l-Našr, Túnez, 1983, pág. 99.

<2> Dīwān al-Zanġ... pág. 82.

traficantes de esclavos y liberes a los esclavos...»<1>

‘Alī al final traicionó sus fines y se sometió ante el dinero y la lujosa vida.

En cambio el joven, Rafīq <2>, es más consciente en comparación con los otros miembros, a pesar de que su experiencia es teórica, no práctica, porque nunca vivió una lucha o guerra real, y parece que no está dispuesto a tomar parte en esta lucha.

Protesta cuando el líder decide mandarle a Basora junto a otros para participar en la lucha:

«‘Alī: (hablando con Sulaymān) - lleva contigo veintemil soldados y dirígete hacia Basora para conquistarla, y que te ayude Rafīq.

Rafīq: - yo soy el escribano del consejo.

‘Alī: - queremos que hundas tus manos en la sangre para que comprendas el sentido de la lucha...» <3>

Pero este joven es inquieto, pregunta, protesta y sospecha. Cree en unos conceptos reales, que en su opinión pueden salvar la situación:

«Rafīq: (hablando con ‘Alī) - ... ¿tú puedes resolver los problemas de la guerra y de la paz, sólo con el concepto de la igualdad?

‘Alī: - la igualdad es el cimiento de nuestra ideología.

<1> Dīwān al-Zanġ... pág. 40.

<2> Tal vez al utilizar el nombre de Rafīq, "camarada", tenga una connotación política.

<3> Dīwān al-Zanġ... pág. 76.

Rafīq: - ¿puedes con la igualdad dar de comer a los hambrientos y construir nuestra capital, al-Mujtāra?, si puedes, entonces podríamos decir que tienes una llave mágica que resuelve todos los problemas.» <1>

Al contrario de todos sus camaradas rechazó el convenio con los `abbasíes tajantemente, considerándolo como una nueva esclavitud:

«Rafīq: (hablando con sus camaradas) - ¡Ah traidores, medio hombres, sombras de los `abbasíes y esclavos! ¿firmáis el convenio? es una nueva esclavitud...» <2>

Estilo y lenguaje

Respecto al empleo del turāt en la obra, vemos que el autor aprovecha varios aspectos, y el más destacado es la historia, acontecimientos y personajes, tal es el caso del protagonista ʿAlī Bin Muḥammad.

También utiliza las propias palabras del historiador al-Ṭabarī en su libro mencionado anteriormente.

Al-Ṭabarī aparece al principio en el escenario acusando a los negros y su revolución, dice:

- «¡Ah gente! escuchad, que Dios os compadezca... yo soy el pobre súbdito al-Ṭabarī, el cadí supremo, servidor del gobierno `abbasí, historiador de mi

<1> Dīwān al-Zanġ... pág. 44.

<2> Dīwān al-Zanġ... pág. 76.

época y mi patria, autor de Tārīj al-Rusul wa-l-Mulūk, ... juro que no digo sino la verdad, yo he vivido el crimen del vil, traidor y rebelde, 'Alī Bin Muḥammad, líder de los negros... Este traidor decidió en el mes de Šawwāl de este año reunir a todos los seguidores y atacar Basora para destruirla... y el viernes, cuando ya faltaban trece días de dicho mes, la caballería atacó Basora por la mañana por tres lados: por Banī Sa'd, al-Marbid y al-Jurayba...» <1>

Y para dar características árabes más propias a su obra, el autor divide su obra en tres partes y a cada una la llama al-rakh que significa "escenario", y en lugar de escena utiliza tawr que significa "etapa". Estos nombres indudablemente no tienen mucha importancia y son cambios superficiales.

Aparte de esto se representan relatos de poemas antiguos, como la elegía del poeta Ibn al-Rūmī, dedicada a Basora. Otro poema de Yaḥyà Bin Jālid, dedicado a satirizar a 'Alī Bin Muḥammad, y otros versos de Abū al-'Alā' al-Ma'arrī y 'Alī Bin al-Ŷahm.

Todo esto se produce al margen de la representación, para enriquecer los sucesos.

Un estilo conocido antiguamente dentro del lenguaje árabe que es al-istiṭrād, ("la digresión"), fue criticado y considerado como estilo malo. La base fundamental de este estilo reside en los temas secundarios, anécdotas, refranes e ironías que acompañan al tema principal improvisadamente y cuyo fin es, en general, divertir al lector. Otras veces se caracteriza este

<1> Dīwān al-Zanŷ... pág. 99.

estilo por la manera de contar varias narraciones que a menudo son opuestas.

Al-Madanī utiliza este estilo en dos ocasiones en su obra: en el primer acto y primer escenario cuando entran los miembros del consejo de la revolución embozados, representando la etapa secreta de la lucha, y vemos como se transforma en la etapa pública, utilizando una técnica cinemática, la del "flash back", o escena retrospectiva, porque ya hemos conocido anteriormente a los miembros en la revolución pública, según 'Alī al-Rā'ī. <1>

Y por segunda vez cuando el autor interviene directamente en la representación para presentarnos a los miembros de la delegación 'abbasī. Los presenta uno a uno hablando de cada uno de ellos explicando los motivos de su odio hacia la revolución que amenaza sus intereses. Esta digresión tiene otra ventaja, que es la de romper la ilusión teatral.

Otros aspectos del turāt aparecen en la obra, como los versículos del Corán que utiliza el autor en varios sitios.

En cuanto a la lengua, es una lengua que goza de un espíritu antiguo, que mantiene el estilo de las cartas antiguas en su encabezamiento y remate. La delegación 'abbasī lleva un mensaje oral del califa para los Zanġ que dice:

«Al-Ṭabarī: - nuestro señor, el califa, nos encargo un mensaje.

Abū al-Maḥāmid: - que dice: en el nombre de Dios misericordioso. Del sucesor del profeta de Dios para la gente de la tierra salobre, y para su Zángano 'Alī

<1> 'Alī al-Rā'ī, al-Masraḥ fī-l-waṭan al-'arabī, op. cit. pág. 525.

Bin Muḥammad...» <1>

Este estilo es el de los mensajes islámicos antiguos.

Se encuentran también una gran cantidad de expresiones populares. Uno de los miembros de la delegación `abbasí cuando llega a los Zanġ, les dice:

يحيى بن خالد :... ها انتم فصحاء ! تتكلمون لسانا عربيا ، لغة القرآن والفرقان .

«Yaḥyà Bin Jālid: - vosotros sois elocuentes, habláis una lengua árabe, la lengua del Corán.» <2>

Esta es una expresión que significa lengua pura.

Otras frases como: (pág. 62...)

صالح بن وصيف : الحمد لله الذي حل عقدة اللسان .

La traducción: "gracias a Dios que deshizo el nudo de la lengua". Se utiliza cuando alguien rehusa hablar y luego habla de repente.

Otras frases que tienen un carácter islámico:

"Que Dios os sane" (pág. 64) (عافاكم الله)

"Hasta que Dios herede la Tierra y a quien la puebla" (pág. 66) (الى أن يرث الله الأرض ومن عليها)

"No exigimos ni recompensas ni gracias" (pág. 78)

(لا نطلب جزاءً ولا شكوراً)

<1> Dīwān al-Zanġ... pág. 62.

<2> Dīwān al-Zanġ... pág. 62.

Un mito religioso y popular que utiliza el autor también es el de al-Mahdī al-Muntaẓar (varios personajes durante la historia llevaron este nombre, en el cual cree la doctrina chií pensando que este personaje aparecerá algún día para difundir la justicia en el mundo). Es como el "Mesías" para los cristianos. Rayḥāna, miembro del consejo de la revolución de los Zanġ, dice:

- «‘Alī es nuestro al-Mahdī al-Muntaẓar.» <1>

Al final se puede decir que el propósito principal del autor es crear un teatro árabe puro, porque el teatro actual para él es árabe sólo en cuanto al nombre, lenguaje y personajes, y no es árabe en cuanto a los temas. En cambio, ‘Alī al-Rā‘ī tiene otra opinión, diciendo:

- «Si las formas teatrales populares no son suficiente para crear el teatro árabe puro, tampoco es suficiente el tema árabe... » <2>

Entonces se deduce que no habrá teatro árabe puro mientras no haya una forma dramática pura de los árabes.

La obra, en resumen, es un intento que se merece todo tipo de respeto, porque es una obra maestra y pionera dentro del marco teatral árabe.

<1> Dīwān al-Zanġ... pág. 36.

<2> ‘Alī al-Rā‘ī, al-Masrah... op. cit., pág. 537.

Yidār al-Gaḍab

("El muro de la ira")

Nūr al-Dīn Fāris <1>

El autor iraquí Nūr al-Dīn Fāris representa también en su obra la revolución de los Zanġ, "los negros", dirigidos por 'Alī Bin Muḥammad, que murió en el 270 de la Hégira, 883 de C. Como ya se ha dicho, era un revolucionario que se rebeló contra los 'abbasíes, y fundó un estado militar socialista. Construyó la ciudad de "al-Mujtāra" y al-Manī'a en 869. Se apoderó del sur de Iraq y quemó Basora. El gobierno 'abbasí fue incapaz de vencerle durante catorce años, pero al final fue derrotado por el ejército 'abbasí en el 883.

El autor se inspira en la historia aunque la trata libremente, porque no conserva los acontecimientos y personajes tal y como son, sino que cambia y crea según su imaginación y la necesidad dramática. Pero el marco histórico general se mantiene, por ejemplo la trayectoria del protagonista 'Alī empieza, se desarrolla y acaba coincidiendo con la historia, incluso algunos detalles como las acusaciones que los 'abbasíes le hacen a 'Alī, impío, hereje, rebelde y vil, se reflejan en la obra.

El argumento

La obra se presenta en forma de juicio, al cual acuden todas las partes relacionadas con la revolución e los Zanġ, para

<1> Revista al-Aqlām, n° 12, Bagdad, 1974.

opinar y confesar. Este juicio se realiza en el presente, pero se extiende siempre hacia el pasado para resaltar la lucha de 'Alī Bin Muḥammad contra los comerciantes, terratenientes y el gobierno 'abbasī reclamando los derechos de los pobres y los esclavos, dirigiéndose hacia ellos con sus palabras e ideas revolucionarias para advertirles y despertarles. Se realiza la revolución que encabeza 'Alī, retrocede y fracasa internamente, y al final se apaga con el asesinato de 'Alī Bin Muḥammad.

Los personajes

El protagonista es el líder 'Alī, que aparece al principio como un intelectual destacado con sus propias teorías y propósitos de liberar a los esclavos y combatir la injusticia.

Dicta sus ideas a su escribano diciendo:

- «... escribe: siguió el absurdo combatiendo la vida...

y la justicia fue una ilusión lejana... no cambian las cosas, ni la situación si no acaba la oscuridad y se levantan los dominios. Difunde esto entre los seguidores y amigos, y entre la gente en sus reuniones... en sus trabajos... date prisa y que no te vea nadie...» <1>

Pero 'Alī se desespera por aquellos pobres porque se han acostumbrado y les resulta más fácil su humillada vida. Aquellos pobres que no entendían las palabras de 'Alī, y pensaban que el

<1> Yidār al-Gaḍab... pág. 72.

cambio político y social no se puede realizar sin asaltar y atracar a los ricos y secuestrar a los hijos de los comerciantes pidiendo rescate. Mientras ‘Alī pretende cambiar las leyes que protegen a los privilegiados, sin robos ni secuestros:

Şaffār: - nosotros no comprendemos lo que quieres...

‘Alī: - no los tesoros de los comerciantes ni las joyas de los ricos realizan el cambio.

Şaffār: - ¿cuál entonces?

‘Alī: - es el régimen que acepta la opulencia de la minoría y la miseria de la mayoría.

Şaffār: - ¿habéis comprendido lo que dice?

El mozo: - no...

‘Alī: - ¡Oh Dios! ¿cómo puedo enseñarles? ¡oh amigos! me refiero a la ley, al régimen que creó los tesoros y permiten que gocen algunos parásitos y sufran miles de desgraciados.

Şaffār: - al régimen lo protege el califa, el valí, los soldados y la policía... ¿quién puede destruirlo?

‘Alī: - ¿lo habéis intentado?

Şaffār: - ¡oh querido! nosotros nunca hemos oído palabras como éstas, además... además, ¿cómo intentarlo?

‘Alī: - deseo que os queráis, aprendáis, colaboréis... reunáis y os levantéis... entonces podéis echar abajo lo imposible...» <1>

Observamos que hay un abismo entre la mentalidad de ‘Alī y la de los pobres. El intenta cultivar las semillas de la

revolución en sus almas, en cambio ellos ignoran y no comprenden sus palabras.

Se observa también que la personalidad de 'Alī es contemporánea totalmente por sus características, pensamiento e incluso su lenguaje. Esto asegura que el autor tiene como fin trasladar el pasado al presente y dar a la obra un espíritu moderno y actual.

Cuando 'Alī se desespera por los pobres, se dirige a la clase popular, sobre todo negros y esclavos, con quienes trabaja como jornalero en las salinas, pensando que el inicio de cualquier proyecto debe ser correcto para fructificar, y para él la revolución debe empezar por los más perjudicados en la sociedad:

«'Alī: - después de fracasar mis libros y mis conocimientos para curar mi confusión, vine para vivir la injusticia y el sufrimiento para conocer mi camino...

Qurtās: - ¿y has encontrado este camino?

'Alī: - sí...

Qurtās: - ¿cómo?

'Alī: - la injusticia que estrangula la tierra no desaparece sino con los brazos de los maltratados y oprimidos...» <1>

Efectivamente, 'Alī acierta en su misión, haciendo de los negros una gran fuerza, gran ejército que amenaza al gobierno 'abbasí en Bagdad.

El secreto de su éxito es construir la revolución sobre la

<1> Yidār al-Gaḍab... pág. 77.

ciencia y la consciencia:

«‘Alī: - que enseñemos la justicia a los maltratados y la libertad a los oprimidos, la felicidad a los desgraciados... la enseñanza es el martillo que rompe las cadenas de la esclavitud...» <1>

A pesar de las buenas intenciones de ‘Alī para liberar a los esclavos, su revolución empieza a decaer porque algunos de los líderes y autoridades se aprovechaban, buscando intereses personales, todo esto afectaba y destruía la revolución por dentro.

Y como consecuencia no pudo cumplir las promesas de difundir la justicia y mejorar la vida de los pobres y esclavos, ya que las personas más cercanas a ‘Alī se retiran y se rinden a los enemigos, y al final ‘Alī se encuentra con muy pocos compañeros que hayan sido fieles hasta el final:

«‘Alī: - quizás acertó el poeta de la posada... todos quieren conseguir el cargo del Sultán y los intereses... pero ¿dónde está la revolución? la mayoría se ha olvidado de ella. ¿Es posible que yo me olvide de ella? No, ¡oh destino negro! tengo que agarrar la rienda con una mano férrea. ¡Oh caudillos y seguidores! acudid todos... ¿acaso yo he perdido la capacidad de hablar, o los compañeros han perdido los oídos...?» <2>

<1> Ŷidār al-Gaḍab... pág. 78.

<2> Ŷidār al-Gaḍab... pág. 82.

De los pocos que han quedado con 'Alī está su escribano Qurtās, fiel a la revolución, que muere en el último combate con 'Alī contra las fuerzas `abbasíes.

Pero la revolución sigue para el pueblo, no acaba con la muerte de su líder, porque 'Alī es una señal en el camino de la lucha. Este sentido lo comprendemos por las palabras del coro, símbolo del pueblo, que canta:

«El coro: - no, no morirá... tampoco muere el que da su vida para el pueblo... toma sangre, ¡oh bandera de los pobres!... toma energía ¡oh consciencia de los humildes!, hacha de los desgraciados. No morirá ni muere el que da su vida al pueblo...» <1>

Los personajes en general están bien perfilados y no son demasiados. Entre los personajes bien dibujados, aparte de 'Alī, se encuentra Qurtās, su escribano, que permanece fiel a su líder hasta el final. Y otro, es el poeta que convive con la revolución y es más consciente que los demás:

«El poeta: - perdonad amigos... no sé qué decir... se ha debilitado mi fuerza... se han secado mis sentimientos y no soporto la falsa alabanza de los viles y canallas...» <2>

Además, el poeta desempeña un papel importante que consistía en provocar a los pobres contra los opulentos. Cuando el dueño de la posada amenaza con echarles fuera, el poeta les

<1> Ŷidār al-Gaḍab... pág. 82.

<2> Ŷidār al-Gaḍab... pág. 73.

dice:

- «No os pongáis tristes, incluso los caballos rechazarán esta cuadra despreciable.» <1>

Y después de realizar la revolución y formar un gobierno independiente, le preocupaba el mal uso del poder por parte de las autoridades, y así hacía crítica constructiva advirtiéndoles de las malas consecuencias que pudiera tener su comportamiento.

Cuando un soldado le da un golpe porque criticaba a las autoridades, el poeta le dice:

- «¿Tú eres soldado de la revolución, o un nuevo traficante de esclavos...?» <2>

Después el poeta le transmite a 'Alī las quejas del pueblo sobre las autoridades diciendo:

- «Descuidan los asuntos del pueblo... se dedican a la lujosa vida, han aceptado los enchufes de los comerciantes para devolverles sus intereses, y han acercado a los amigos y parientes...» <3>

Y así podemos decir que el autor nos representó personajes claramente caracterizados, entre ellos vemos:

"Individuos populares desgraciados que sufren todo tipo de humillación. Pero estos no conducen a la decadencia moral, sino al contrario, demuestran la capacidad del hombre en

<1> Yidār al-Gaḍab... pág. 73.

<2> Yidār al-Gaḍab... pág. 80.

<3> Yidār al-Gaḍab... pág. 80.

desafiar las dificultades en los momentos más críticos..."

<1>

Comentario y conclusión

La obra, a pesar de ser corta, y a pesar de que la parte dramática es muy sencilla, ha podido "dirigir" el pasado, la historia y vincularla con el presente creando un tema antiguo en su marco y contemporáneo en su contenido. El autor expresa su ideología claramente, destacando su preferencia.

En la historia moderna del Tercer Mundo hubo y hay hasta el día de hoy fuerzas políticas que defienden los derechos humanos y la justicia, mientras están fuera del poder, y nada más recibir el poder se olvidan de los lemas y los propósitos que reclamaban convirtiéndose en nuevos verdugos, con el sable en el cuello del pueblo. Empieza la revolución a decaer por dentro y por fuera, y la traicionan las personas más cercanas a ella.

Este fenómeno político está reflejado en la obra junto a otros como la actitud de los pobres y maltratados que toman a veces una posición ante el gobierno más bien negativa. Estos fueron criticados por el autor:

«'Alī: - los pobres de las ciudades están indecisos porque sus insignificantes intereses les tapan los ojos, y por esto no valen para los asuntos decisivos... ellos siempre están en la última fila de la revolución.

Al-Ša'ṛānī: - ¿qué dices, 'Alī?...

<1> Yūsuf 'Abd al-Masīḥ Ṭarwa, al-Ṭarīq wa-l-Ḥudūd, op. cit. pág. 267.

‘Alī: - la policía que asedió la plaza... los soldados que azotaron a los esclavos y mataron a los niños, ellos ¿no son pobres...? Al-Muhallab : pero...

‘Alī: - no importa... hay algunos fieles, pero no pueden hacer nada, porque están desarmados, cada vez que se levantan, les matan los tiranos de la ciudad...» <1>

Respecto a la acción, vemos que crece y se desarrolla de una manera lógica. Indudablemente los acontecimientos históricos le ayudaron proporcionándole un molde casi completo, en el cual el autor ha vertido su contenido para formar su drama.

En cuanto al conflicto, observamos que es fuerte y destacado. Se desarrolla entre ‘Alī y sus servidores, esclavos y pobres, por una parte, y por otra las autoridades ‘abbasíes y sus confidentes.

Otro conflicto existe entre ‘Alī y algunos esclavos que ignoran el verdadero papel que deben desempeñar, aquellos que se entregaron al gobierno ‘abbasí y se convirtieron en verdaderos enemigos para su clase, como el esclavo Mas‘ūd, que confesó contra ‘Alī.

Todos estos factores han enriquecido el drama,

"y sin que pierda esta obra algo de su valor dramático Nūr al-Dīn Fāris, nos representa una clara ideología, y una postura que apoya y favorece la revolución de los Zanġ y su desarrollo". <2>

<1> Ġidār al Gaḍab... pág. 76.

<2> ‘Alī al-Rā‘ī, al-Masrah fī-l-waṭan al-‘arabī, op. cit. pág. 75-76.

Efectivamente, el autor está al lado de 'Alī y su revolución, aunque de una manera indirecta, apoya su teoría y critica las de sus enemigos. Y así el personaje de 'Alī se ha convertido en un símbolo de la lucha contra la tiranía y a favor de la justicia.

Un tema contemporáneo importante que fue tratado en la obra es la actitud de los intelectuales ante el gobierno. Es un tema vivo y destacado. 'Alī dicta a su escribano estas frases:

- «Escribe: los intelectuales son un grupo de tontos y pedantes... los sabios son una banda de falsos, todos caen a los pies de los ricos para conseguir sus regalos, como precio de su silencio. Les compran para que no hablen de la injusticia y robos que realizan en los campos y las ciudades. Y si no es así, ¿cómo se callan? ¿no son dirigentes y consejeros del pueblo?... no, no, ellos son mercenarios y el obstáculo del pueblo y su humillación...» <1>

Estos intelectuales fueron comprados por las autoridades y hasta el día de hoy se hace igual en varios sitios y puntos del mundo, especialmente en la nación árabe.

El lenguaje de la obra es moderno, no tiene nada excepcional. Pero lo que llama la atención es el uso abundante del vocativo, que representa un contacto directo entre los personajes y anima la acción.

La técnica teatral está bien aprovechada, ya que utiliza las voces y sonidos de los tambores, el relincho y el traqueteo de los sables, aparte de la luz y los movimientos expresivos.

<1> Yidār al-Gaḍab... pág. 75-76.

Al-Mutanabbī, al-insān wa-l-qadiyya
(*"Al-Mutanabbī, el hombre y la cuestión"*)

Muḥammad Mubārak <1>

Visión histórica

El escritor iraquí Muḥammad Mubārak escribe esta obra (pieza para la televisión) con motivo del festival organizado en honor a al-Mutanabbī, gran poeta `abbasí, celebrado en Bagdad en el mes de noviembre de 1977.

Pero antes de analizar esta obra conviene conocer al poeta, personaje histórico eje de la pieza teatral.

Al-Mutanabbī nace en Kufa en el 303 de la Hégira, 915 de Cristo. Su padre era conocido por el apodo de 'Abdān al-Saqqā' ('Abdān el aguador), porque llevaba el agua a las casas de su barrio; la abuela materna ocupaba un lugar singular en la vida del poeta.

El poeta vive primero en Kufa, después se marcha a Bagdad, donde hace amistades con los poetas y sabios. En el año 321 de la Hégira, 933 de C. se marcha a al-Šām (Siria) para buscar oportunidades y fama, y allí fue encarcelado, según los historiadores, por pretender ser profeta. Más tarde se pone en contacto con Sayf al-Dawla, príncipe de Ḥalab (Alepo) a través del valí de Anṭākia, Abū al-‘Ašā'ir. Crece la relación entre el poeta y el príncipe y escribe el poeta muchos elegios dedicados al príncipe, pero él era el único poeta que recitaba sus poemas sentado y sin besar el suelo delante del príncipe.

<1> Ejemplar escrito a máquina.

Los poetas que rodean al príncipe tienen odio y envidia a al-Mutanabbī por la consideración que alcanzó en la corte. Provocan al príncipe contra al-Mutanabbī y logran cambiar su corazón, se enfriía la relación entre los dos, y el poeta deja Alepo y se marcha a Damasco y de allí a Egipto. En el 346 de la Hégira, 957 de C., es recibido por Kāfūr al-Ajšīdī rey de Egipto. Permanece durante cuatro años y medio en Egipto, teniendo siempre el deseo de alcanzar algún cargo en el gobierno, pero Kāfūr temía sus ambiciones y nunca le permitió este cargo, y así el poeta huye dejándole a Kāfūr un poema satírico, revolucionario y triste a la vez. Llega a Iraq, que está bajo el dominio de los Banū Buwaih, donde permanece tres años, y luego se va a Persia para ponerse en contacto con Ibn al-‘Amīd, visir de los Banū Buwaih en Persia, poeta y escritor, muerto en el 360 de la Hégira, 970 de C.

Este está satisfcho por la llegada de al-Mutanabbī que le dedica poemas elogiosos, pero tampoco se establece allí y decide retornar a Kufa pasando por Bagdad. Cuando llega a Dayr al-‘Āqūl le ataca un hombre llamdo Fātik bin Ŷahl al-Asadī apoyado por más de treinta hombres; en cambio el poeta estaba con su hijo al-Muḥassad y unos criados únicamente. Este ataque, según los historiadores, se debió a que el poeta había satirizado a un sobrino de Fātik. Así, luchando los dos bandos, el poeta y su hijo caen muertos en el 354 de la Hégira, 965 de C.

Argumento de la obra

Consta de 33 escenas cortas. En su comienzo aparece al-Mutanabbī preocupado por la situación política y social de Bagdad, sede del gobierno ‘abbasí, dominado por los extraños:

los Banū Buwaih y los esclavos. Y el pueblo que está pasando calamidades y humillaciones, y espera a quien le salve. Decide el poeta marcharse a Ḥalab (Alepo) invitado por el príncipe Sayf al-Dawla. Se marcha, pero su corazón queda en Iraq, concretamente en Kufa, lugar donde nació y donde reside su abuela a la que tiene mucho cariño. Es recibido en Alepo amablemente, pero algunos poetas y comerciantes le desprecian e intentan perjudicarlo a toda costa. Entre ellos está el primo del príncipe, Abū Firās al-Ḥamdānī, que es un poeta conocido, y que provoca al príncipe para que expulse a al-Mutanabbī, logrando su fin cuando el príncipe no reacciona ante la agresión del lingüista Ibn Jālawayh contra el poeta en una reunión. Este hecho causa el enfado del poeta que sale furioso. Más tarde el príncipe se arrepiente e invita al poeta pidiéndole disculpas; cuando asiste a la reunión lleva preparado un poema en el que reprocha al príncipe y critica a los hipócritas que le rodean. De nuevo éstos incitan al príncipe y éste tira un tintero al poeta, arrepintiéndose inmediatamente por su acción y pidiéndole disculpas, y expresando su admiración por el poema. Más tarde los hombres de Abū al-‘Aṣā’ir intentan matarlo, pero se salva y decide emigrar a Damasco donde tiene amigos entre poetas y sabios. Damasco entonces pertenecía al reino de Egipto, cuyo rey era Kāfūr. Algunas autoridades le comunican el deseo de mandarle a Egipto para ser el poeta del rey de la Corte. Efectivamente se va a Egipto con el fin de alcanzar algún cargo en el gobierno, y allí le pasa lo mismo que le pasó en Alepo: envidia y odio por parte de los poetas y sabios, y cuando se da cuenta del peligro que le rodea y la intención del rey de castigarle, decide huir, dejando un poema satírico dedicado a Kāfūr. Se dirige a Bagdad donde permanece poco tiempo, luego recibe una carta de Ibn al-

‘Amīd, visir de Persia que le invita, se marcha y se incorpora a la corte del visir durante un corto periodo de tiempo, marchándose a Iraq de nuevo. A pesar de las advertencias que le hacen unos amigos de que Fātik, provocado por Kāfūr, le espera en el camino para matarlo, no les hace caso y se pone en marcha. Llegando a Dayr al-‘Āqūl en el desierto de Iraq sale Fātik apoyado por otros hombres y lucha contra al-Mutanabbī y sus hombres, resultando muertos el poeta y su hijo al-Muḥassad, y quemando los libros del poeta. Así termina la obra que el autor remata con la idea de que al-Mutanabbī ha sido el objeto de una conspiración en la que han tomado parte muchos gobiernos.

Los personajes

El protagonista, al-Mutanabbī, que aparece en todas las escenas, es casi auténtico comparándolo con las noticias que tenemos de él históricamente, desde acontecimientos y circunstancias hasta los detalles más pequeños.

El autor intenta destacar el papel del pensador e intelectual que tiene una misión, aunque esta misión se encuentra con muchas dificultades por fallos del propio poeta, que no tiene un concepto claro de la cuestión porque los mezcla con intereses personales.

A veces aparece como un pensador consciente, preocupado. Su objetivo es un gran cambio político y social para salvar la nación. Su esperanza fue durante un largo tiempo Sayf al-Dawla, pero se decepcionó de él y lo dejó, marchándose a Damasco. Escuchemos este diálogo con algunos sabios en Damasco:

«Al-Ṭā’ī: - ¿cómo pasa esto, Sayf al-Dawla no considera a

ningún poeta más que a ti? Le alabas en su lucha contra los bizantinos.

Al-Mutanabbī: - Sayf al-Dawla ha cambiado, ya no es como antes, yo reconozco que es el mejor rey árabe, cualquiera lo respeta por sus hazañas, pero él me quiere como un comensal que le alaba día y noche. En cambio yo le quería como un salvador de la nación, él con su sable y yo con mi talento y poesía.» <1>

Cuando ya está desesperado se marcha a Egipto donde es poeta de Kāfūr, al que en realidad no admiraba ni quería, pero su fin era alcanzar algunos intereses que llegan más allá del dinero. Cuando Kāfūr le da dinero, él dice:

«Al-Mutanabbī: - tu generosidad es sin límite, Kāfūr. (hablando consigo mismo) no es el dinero mi fin... yo he venido para ocupar algún cargo, para realizar lo que no he podido realizar con mi poesía... gobernar a los árabes, que deseo sea un punto de partida de una resurrección nueva para sacar a la nación de la decadencia...» <2>

Otro personaje destacado es Sayf al-Dawla, líder árabe y príncipe de Alepo, que era la única esperanza del poeta para salvar a los árabes de los extranjeros. Es un líder ambicioso y nacionalista. Al principio defendía al poeta contra los envidiosos y rencorosos, y hasta contra la persona más cercana a él, su primo el poeta Abū Firās, que procuraba provocar al

<1> Al-Mutanabbī... pág. 43.

<2> Al-Mutanabbī... pág. 43.

príncipe contra al-Mutanabbī:

«Sayf al-Dawla: - No... no, al-Mutanabbī no es como dices, es el cimbalista de los árabes y el dueño del ritmo, y hoy no hay en el mundo árabe quien pueda competirle, ya que ha superado cualquier talento tanto antiguo como moderno, mi reino no hubiera tenido este valor e importancia sin él. Es el divulgador de sus virtudes que canta las glorias, además es un árabe puro en su actitud y pensamiento. No ha venido a nosotros si no hubiera visto mi preocupación por la nación y mi apoyo hacia ella. La misión de su poesía sostiene mi misión política para salvar nuestra patria desgarrada.» <1>

Pero la actitud del príncipe hacia el poeta varía según la influencia de los enemigos de este último.

Aparte de esto se observa que Sayf al-Dawla es un líder que adora la moral y los valores árabes, y las reacciones que tenía de vez en cuando contra el poeta eran por la influencia de los demás y no por su naturaleza:

«Sayf al-Dawla: (se acerca al poeta y le da una palmada en el hombro) - ¡bravo! por tu reproche, has acertado, te hemos maltratado (llama la atención de unos criados que traen un pañuelo lleno de dinero y lo ponen delante del poeta), debíamos ser generosos contigo por el bien que haces a la lengua árabe...» <2>

<1> Al-Mutanabbī... pág. 20.

<2> Al-Mutanabbī... pág. 33.

El conflicto y la acción

Hay un conflicto débil en general, es el que existe entre al-Mutanabbī y los que le envidian, y por otra parte con las autoridades extrañas. En cuanto a la acción, se desarrolla de una manera natural y lógica y se traslada de un lugar a otro rápidamente: desde Kufa a Bagdad, de Alepo a Egipto... todo esto produce un movimiento rápido y activo.

Conclusión

Ya hemos dicho que esta pieza televisiva es casi una copia de la trayectoria histórica del poeta, en la que el autor intenta destacar algunos valores a través de su protagonista, al-Mutanabbī, que es un hombre rebelde y revolucionario que choca con lo establecido, está en una permanente búsqueda de salvación para la nación árabe, refugiándose en distintos países, buscando desesperado entre sus líderes y príncipes el que pudiera ser el salvador, sin encontrarlo.

En la necesidad de un pensador revolucionario, o mejor dicho una pluma genial apoyada por un sable intolerante, para englobar un gobierno fuerte y un juicio prudente, porque el uno sin el otro no alcanza un buen fin, y ya tenemos un caso como muestra, el de al-Mutanabbī, que a pesar de su genio no pudo realizar sus fines ni lograr sus ambiciones.

Hoy el mundo árabe atraviesa una crisis general de aspecto político y social, está más necesitado que nunca de encontrar a quien reúna la fuerza y la ciencia y el juicio prudente para empujar a la nación un paso adelante, para gozar de un futuro mejor.

Llama la atención la gran semejanza que existe entre la obra y la historia, con la que coincide hasta en algunas frases y expresiones, restándole valor.

Está claro que el autor consultó un libro conocido, al-Wasāṭa bayna al-Mutanabbī wa-jusūmih, ("La mediación entre al-Mutanabbī y sus enemigos"), escrito por al-Qaḍī 'Alī Bin 'Abd al-'Azīz al-Ŷurŷānī, y sacó de él gran parte de su trabajo, y también otros libros y "rasā'il", (cartas) escritas en relación con la crítica de al-Mutanabbī, como la obra del escritor Muḥammad Bin al-Ḥasan Bin al-Muẓaffar al-Ḥātāmī (388 de la Hégira, 998 de C.), que escribió al-Risāla al-Muwaddiḥa, ("La carta declaratoria"). La gran coincidencia entre la obra y el primer libro, podemos observarla en la pág. 54 de la obra de Mubārak. <1>

Otra deficiencia que apreciamos en la obra es la falta de vinculación total entre las diferentes partes de la obra ya que algunas escenas quedan poco claras para el espectador o el lector, como la escena en la que al-Mutanabbī se marcha de Persia y deja a su amigo Ibn al-'Amīd, aunque se sentía muy cómodo y bien acogido, y no entendemos el porqué de su viaje, (pág. 56).

El lenguaje es el árabe clásico, sencillo en sus expresiones y estilo. Utiliza muchos versos y poemas de al-Mutanabbī en todas las escenas.

En resumen, este trabajo es humilde y no tiene un valor artístico especial en cualquier sentido.

<1> Véase: Muḥyī al-Dīn Ṣubḥī, min Kitāb al-Wasāṭa bayna al-Mutanabbī wa-jusūmih (del libro, "La mediación entre al-Mutanabbī y sus enemigos"). Wizāra al-Ṭaqāfa wa-l-Irṣād al-Qawmī, Damasco, 1978, pág. 19.

Šujūs wa-aḥdāt min mayālis al-turāt

Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado)

Qāsim Muḥammad <1>

Qāsim Muḥammad, dramaturgo iraquí, escribió esta obra teatral basándose en el patrimonio, al-turāt, como fuente y materia dramática.

El lugar de la acción -según el autor- es Bagdad a finales del siglo IV de la Hégira, finales del S. X de C. Y Bagdad es símbolo de la nación, de los lugares que fueron, están o van a ser ocupados por los enemigos.

En un breve prólogo, el autor declara que su obra se desarrolla totalmente en Bagdad cuando los trabajadores y artesanos se levantaron para luchar contra el gobierno Buwayhī <2>, persa, y contra los comerciantes relacionados con aquel gobierno. En aquel entonces el pueblo, trabajadores, escritores, filósofos y sabios, sufrían la crueldad del gobierno, dando origen a una serie de revoluciones y movimientos.

El argumento

La obra se divide en once juntas, mayālis, y cada una lleva un título distinto.

La primera junta se titula darība al-‘Ušr, (el tributo del

<1> Ejemplar escrito a máquina, 1975. Creo que el texto no ha sido publicado aún.

<2> Familia persa, que gobernó entre los años 932 y 1035. Bajo su dominio estaban: Aṣfahān, Sīrāz, Karmān y Bagdad (945); el sultán selchuco Tugril Bey acabó definitivamente con ellos en 1055.

diezmo). Aparece el pregonero acompañado por dos soldados buwayhies, y al ritmo del tambor transmite al pueblo la decisión del "rey" de aumentar el tributo para financiar la fiesta, mihraÿān.

Aparecen los trabajadores quejándose y deciden iniciar una huelga y unir sus fuerzas contra el rey y los comerciantes.

La segunda junta se titula: "la preparación de la fiesta".

Aparece el rey que está preparando la fiesta, en un ambiente de lujo, acompañado por el visir, al-ḥāÿib, y otros. El jefe de los comerciantes se acerca al visir y le pide que haga llegar al rey la denuncia, por parte de los comerciantes, contra los trabajadores, a los que acusan de impedir que los demás celebren la fiesta y oren en la mezquita. El rey ordena a los soldados que les repriman y sometan.

Junta tercera, titulada: "La fiesta", (‘Īd al-mihraÿān).

Aparece el filósofo al-Warrāq, con aspecto de pobreza, copiando un libro. Los soldados se acercan a él y le ordenan que se marche de allí, temiendo que el rey le vea al pasar, cosa que no quieren que suceda debido a su miserable aspecto. Los soldados descubren a un vagabundo durmiendo entre un montón de mantas y ropas viejas, le expulsan, pero él discute un buen rato, diciendo improperios contra las fiestas, que son una verdadera tortura para él y para sus compañeros.

Se acercan al rey el cortejo y las delegaciones que le juran lealtad, mientras los poetas recitan sus poemas alabándole. En cambio el vagabundo y el coro critican el comportamiento de los poetas y comerciantes.

Junta cuarta, titulada: "Arrebatar la huerta al-Zāhira de al-Masbī". Este es un ciudadano que aparece quejándose y pidiendo ayuda, porque le robaron su huerta y se la dieron a un

comandante del ejército buwayhí. Oímos las advertencias del coro que le recuerdan a al-Masbī que piense en la patria que está sufriendo por la crueldad de los buwayhíes y que no piense sólo en su huerta. Le aconsejan también que trabaje y no llore para que le devuelvan su tierra.

Junta quinta, titulada: "La maldita profesión que desgasta la vida y la vista". El filósofo al-Warrāq está copiando un libro, cuando llega el criado del jefe de comerciantes llevando un libro grande, pidiendo al filósofo que le copie el libro para su jefe en el plazo de un día. El filósofo le expresa su incapacidad de hacerlo y el criado le amenaza con expulsarle del zoco, si no lo hace. Otras acciones que muestran la injusticia tienen lugar en el zoco, de las cuales se queja el filósofo, maldiciendo su trabajo y su suerte.

Junta sexta, titulada: "Adora al maldito mono que está en el poder". Pasa al-Wasīṭ por el zoco y ve a al-Warrāq, que está copiando un libro, cansado, y le aconseja que se vaya a la reunión de los poetas y sabios en casa del jefe de comerciantes para ganar dinero y fama, y diciéndole que éste es el único camino para llegar al visir y al rey. Al-Warrāq rechaza la idea al principio, pero luego decide ir.

Junta séptima, titulada: "¿qué beneficio saca el hombre si gana todo el mundo y se pierde a sí mismo?".

En la reunión del jefe de comerciantes se encuentran algunos poetas, entre ellos al-Warrāq. Todos alaban al jefe, en cambio al-Warrāq discute con él, diciéndole que este tipo de poesía es una vergüenza para el pensamiento, y que la auténtica poesía aparece en una página blanca, impecable, que expresa los deseos humanos. El vagabundo y el jefe de comerciantes juegan al ajedrez, formando con los cojines los cuadros y actuando los

presentes como peones.

El vagabundo le gana la partida.

Junta octava, se titula: "El ser humano es el mejor ser en este mundo". Aparece la tumba del poeta al-Ma'y'rūḥ que se suicidó desesperado por la pobreza y la precaria situación en que vivía; lo rodean algunos poetas que critican su acción y al final se llevan el cadáver y se marchan.

Junta novena, titulada: "el exilio". Aparece el Vagabundo maniatado, rodeado por soldados; al ritmo del tambor el pregonero transmite al pueblo la decisión del rey de desterrarle por su falta de respeto al jefe de comerciantes, mientras el Vagabundo está agarrado a su tierra, rechazando el destierro.

Junta décima: ¡Socorro! nuestro turāt (patrimonio) se va a quemar. Al-Warrāq decide quemar sus libros cuyo saber no le ayudó ni le sirvió para nada. El coro procura impedirlo, diciéndole que sus libros son patrimonio del pueblo y que él no tiene derecho a quemar el patrimonio. Al final le convencen y deja de quemarlos.

Junta décimo primera, titulada: "La revolución del pueblo de Bagdad". El pueblo se revela contra el gobierno buwayhí. El coro desempeña un papel singular en esta lucha, mientras el visir procura calmar la situación, llamando a los revolucionarios sediciosos. El filósofo al-Warrāq critica al visir y al gobierno por sus actitudes y la corrupción general. Aumenta el número de la gente revolucionaria que avanza hacia adelante, en cambio el visir y sus compañeros retroceden.

Los personajes

Los personajes en su mayoría son símbolos para representar

clases, actitudes y situaciones, y no son personajes independientes. Por ejemplo, el Sexto Artesano, que más adelante se convierte en jefe del coro, representa el papel revolucionario consciente que dirige y guía a los compañeros:

«El Sexto Artesano: (tranquilamente) - ... ¡oh compañeros! (los artesanos le miran) no penséis sólo en vosotros, pensad en el pueblo también. El tributo del diezmo nos hizo perder, e hizo perder al pueblo también, pero enriqueció a unos pocos, mientras los comerciantes no perdieron nada... tienen que oír nuestras voces; el rey, los comerciantes y los privilegiados... ¡oh trabajadores y artesanos! dejad vuestros trabajos, no volváis a las tiendas.

El Jefe de Comerciantes: - ¡oh artesanos! (los artesanos le miran) ... volved a vuestros trabajos...

El Sexto Artesano: - no volveremos si no nos dan nuestros derechos...» <1>

Mientras el Vagabundo representa el papel del patriota, el nacionalista que usa el humor y la ironía para curar los problemas y los sufrimientos. Es simpático y gracioso, sus frases están llenas de sabiduría y crítica. Cuando los soldados buwayhíes van a echarle de la calle donde duerme, reacciona así:

«(levanta su capa remendada y la agita como una bandera, y llama a los dos soldados diciendo):

- cuervo tuerto.. y buho cojo!... acompaña la desgracia a la desgracia, como acompaña la cebolla al

<1> Šujūs wa-aḥdāt... pág. 3-4.

ajo... me voy a marchar... a volar... como un caballo
(pausa) ... pero no me marcho antes de vengar por mi
miseria y vagancia... (se calla y se detiene con su
capa en la mano... profundamente como si estuviera
llorando) Bagdad... Señora mía, mi alma y apoyo, . en
cada fiesta que celebran los buwayhies, yo pierdo la
tranquilidad y comodidad, y me echan lejos de tu
seno...» <1>

También representa la voz de la justicia que defiende la
libertad con su mordaz lengua que no teme la crueldad del
gobierno. Además interviene generalmente hablando en verso;
habla con un soldado diciendo:

- «¡Oh maldito y detestable! ¡oh, eres el más
repugnante de los humanos!...» <2>

Mientras al-Warrāq simboliza el saber y la ciencia, y la
relación del intelectual, del sabio, con el gobierno y las
autoridades, sobre todo cuando es un gobierno injusto y tirano.
Escuchemos este diálogo entre él y dos soldados que querían
echarle del zoco:

«Soldado 1º: -¿todavía sigues aquí con tus basuras?... ¿no
te dije que llevaras tu basura y te marcharas de aquí?
...Levántate... el visir no quiere ver la basura en la
calle... (al-Warrāq se levanta, coge su pequeña mesa y

<1> Sujus wa-ahdat... pág. 13.

<2> Sujus wa-ahdat... pág. 28.

sus libros tristemente... (los soldados se marchan).

Al-Warrāq: - si los antiguos hubieran servido como ejemplo para los actuales, no veríamos a quien suspira y se arrepiente...(pausa)...en esta época corrupta yo, mis libros y mi saber, no somos más que basura.» <1>

Es además un intelectual comprometido, que se preocupa por la vida y la justicia.

Todo lo contrario es el personaje de al-Wasīṭ, al que no le preocupan más que los intereses personales; y el saber y la ciencia que no sirvan para conseguir un cargo o algún beneficio no valen nada a su juicio.

Aconseja a al-Warrāq que se acerque a las autoridades para conseguir fama y dinero, diciéndole:

«al-Wasīṭ: - vete a la reunión del jefe de comerciantes... es una reunión de ciencia y literatura, allí encontrarás todas las necesidades: comida, bebida y ropa, e incluso la comodidad del alma y el cuerpo, y pagarás todas tus deudas...» <2>

Observamos que el coro se forma a partir de la junta segunda, con los artesanos que simbolizan al pueblo, a la mayoría.

Desempeña un papel principal al vincular los acontecimientos y criticar algunos comportamientos y actitudes.

El Sexto Artesano que hace el papel de líder en la junta primera, hace más tarde el papel de director del coro manteniendo su papel de dirigente y se convierte en conciencia

<1> Šujūs wa aḥdāt... pág. 13 - 14

<2> Šujūs wa aḥdāt... pag. 34.

social. Critica al poeta suicidado, al-Maÿrūh pidiendo a los intelectuales que sean positivos y activos:

«El director del coro: - ... no, al-Maÿrūh, no hiciste una buena tarea al suicidarte... la salvación no está en cambiar la existencia por nada... porque la existencia es mejor que la nada, y la vida es la fuente de alegría, la preocupación, la delicia, el saber, la consciencia y el movimiento... no, al-Maÿrūh, debías estar más enamorado del mundo, más pegado a él... debías preferir la vida y luchar por ella...» <1>

El coro y su director son como una válvula de seguridad, por sus consejos y crítica a los personajes para que tengan un comportamiento más prudente. Cuando el Vagabundo discute con los dos poetas que alaban a las autoridades para conseguir sus regalos, el coro le advierte:

«El Poeta 2º: - cállate y vete de aquí, te vamos a denunciar al rey o al visir para salvarnos de tu lengua mordaz...

El Vagabundo: - ¿el visir? ¿me amenazáis con el visir? ¡oh enemigos de la palabra!... ¡semi hombres!

El coro: (repite tristemente) - ...¡oh hijo de Bagdad! pierdes tu esfuerzo, pierdes tu tiempo.

El director del coro: - corrupta es la época cuyos poetas tienen el alma corrupta...» <2>

<1> Šujūs wa-aḥdāt... pág. 65.

<2> Šujūs wa-aḥdāt... pág. 18.

Comentario y conclusión

En primer lugar Šujūs wa-aḥdāt no es una obra documental histórica por los personajes y acontecimientos que representa, porque el propósito fundamental del autor es destacar el drama, el conflicto y las actitudes. Es decir, que la historia no es más que un elemento para servir y enriquecer el conflicto teatral, defendiendo a Bagdad, su cultura, patrimonio y libertad.

La obra está llena de símbolos y de sentido políticos.

Critica actitudes que existían antiguamente y que existen en la actualidad.

Hay una clara alusión al colonialismo, simbolizado por el gobierno buwayhí (persa), que utiliza medios crueles y tiranos para confiscar las libertades. El Vagabundo es la punta de la lanza que critica y se enfrenta, recitando un verso conocido del poeta `abbasí al-Mutanabbī, que dice:

انما الناس بالملوك وما تفلح عربٌ ملوكها عجم

"Los pueblos siguen los pasos de sus reyes, y son desafortunados aquellos árabes a quienes reinan los extraños".

Alude también a los recursos que toman las autoridades ante cualquier disturbio o motín en nuestro tiempo, para someter y humillar al pueblo que se levanta para defender sus derechos.

Por ejemplo, cuando los soldados arrebatan la huerta de un ciudadano para dársela a un comandante del ejército, vemos claramente que la huerta simboliza la patria. El dueño se llama "al-Masbī", que significa literalmente "el cautivo", que es un nombre expresivo y significativo:

«Al-Masbī: (golpeando su pecho y su cabeza amargamente)

- ¡socorro!... ¡oh gente! ayudadme, devolvedme la huerta... mi patrimonio robado.

El coro: - ¿quién eres, hombre que golpea su pecho?

Al-Masbī: - no tengo después de mi desgracia más que el nombre al-Masbī... yo soy al-Masbī... heredero de la huerta al-Zāhira, la huerta más bella de esta tierra.

El coro: - ¿y qué pasó con tu huerta?

Al-Masbī: - me la robaron... para dársela a un comandante del ejército buwayhí...» <1>

El autor destaca también el conflicto entre dos tipos de intelectuales; el comprometido y consciente como al-Warrāq que prefiere vivir pobre y honrado a extender las manos pidiendo ayuda a las tiranas autoridades, y otros intelectuales que son todo lo contrario, oportunistas, que sólo piensan en sus intereses personales. Los primeros comprenden la gravedad de la situación social y política y debaten al gobierno con todas las armas que tienen. Cuando el visir echa dinero a los poetas de las cortes, aquellos luchan entre sí para conseguir cuanto más mejor, en cambio el Vagabundo les reprocha duramente:

«El Vagabundo: - ¡ay de vosotros! ¿cuándo llegaréis a ser hombres? hombres que tengan dignidad, no animales como vosotros.

El Poeta Primero: - ¡largo de aquí!...basura de las calles.

El Vagabundo: - más limpio que vosotros... si escucháis mis palabras seréis como yo...

<1> Šujūs wa-aḥdāt... pág. 21.

Los poetas: - ¿hambrientos?

El Vagabundo: - hambrientos... pero honrados...» <1>

En resumen, Qaṣim Muḥammad en su obra trata el tema de la revolución de los artesanos y la población de Bagdad contra el gobierno buwayhí. Este tema aunque es antiguo aparentemente, es actual también en su esencia y realidad porque tiene muchas semejanzas en todas las partes del Mundo Árabe actual.

Se observa que el autor trata el tema de una manera interesante, ya que desplaza al espectador a un ambiente de humor y gracia, con algunos personajes simpáticos como el Vagabundo. Así, podemos decir que el autor introduce en su trabajo dimensiones políticas y sociales expresivas y adecuadas.

El lenguaje de la obra en general es interesante, especialmente por las anécdotas insólitas y versos graciosos que utiliza el autor; también algunos refranes significativos y aleyas del Corán. Todo esto enriquece el lenguaje y lo hace más bello y expresivo.

Podemos citar algunos proverbios y refranes usados en la obra, por ejemplo:

El coro pronuncia este refrán: (أَجْعَلُ كَلْبَكَ يَتْبَعُكَ)

(pág. 19), «deja tu perro hambriento, te perseguirá». Este fue usado clavando a los poetas que rodean las autoridades; se utiliza en el caso de que un dirigente o presidente mantenga a sus seguidores con necesidades para que le sigan. Utiliza también al-Ŷinās, la paranomasia, que le da un aire de estilo antiguo, ya que este recurso era muy conocido y utilizado antiguamente.

<1> Šujūs wa-aḥdāt... pág. 18.

Se encuentran varios versículos del Corán, algunos citados con algún cambio, por ejemplo la Sura de al-Nās ("Los hombres") que utiliza para expresar las ambiciones de los comerciantes que se aprovechan de los demás. El Vagabundo dice criticando a un comerciante:

(يا ايها الناس... ايها الناس (ينعم عوته) ..ايها الناس..من جميع الطبقات .. والالوان والاجناس..انظروا الى هذا الخناس..الوسواس..الذي يوسوس في قلوب الناس..ويسرق جهد الناس من الجنه والناس)
(pág. 27-28)

- «¡Ea hombres!... ¡ea hombres! (voz melodiosa)... ¡ea hombres!... de todos los colores y razas... mirad a este satanás... el insinuador, que insinúa en los corazones de los hombres... y roba el esfuerzo de los hombres, sea genio, sea hombre.» <1>

Por último la obra se puede considerar interesante en general pese a algunas deficiencias, como la repetición de algunos sentidos como la injusticia social que la destaca casi en todos los actos. También algunas de las escenas son muy largas, como la partida de ajedrez entre el Vagabundo y el Jefe de comerciantes (pág. 52-56).

Y cabe también destacar que esta obra fue como adivinación o adelanto de los sucesos que han tenido lugar entre persas y árabes a raíz de la guerra entre Irak e Irán.

<1> La traducción de algunas aleyas son de la traducción del Coran. Julio Cortés, Ed. Herder, Barcelona, 1986, pág. 752.

Bagdād al-azal bayn al-îidd wa-l-hazl
("La eterna Bagdad entre la seriedad y la burla")

Qāsim Muḥammad <1>

El autor, en esta obra, revistió al Bagdad del presente de un ambiente clásico.

Nos lleva a un antiguo zoco bagdadí, que es el verdadero protagonista de la obra, descubriendo todo su ambiente popular, y la atmósfera que lo envuelve, donde se desarrollan concursos poéticos y lecturas.

Qāsim Muḥammad opina que en esta clase de zocos se presentan unas formas teatrales antiguas de carácter popular.

El teatro de carácter popular como forma de cultura contemporánea es un arte que critica la vida; por eso, la representación de Qāsim Muḥammad es una condena de los aspectos sociales negativos que se ven en el zoco. Eligió éste, como escenario de su obra, porque es un lugar muy representativo donde confluyen las ideas y sentimientos de los que a él acuden, gentes de todas las clases sociales.

Según dice el autor en el prólogo, su intención al presentar la sabiduría de aquel lejano pasado, es la de proporcionarnos una experiencia y la de dar a conocer y difundir la riqueza del patrimonio nacional.

También intentó aprovechar el mundo del relato popular con toda su carga de fantasía para hacer de su representación algo especial.

Qāsim Muḥammad se hunde en los antiguos libros patrimoniales, de los que toma sus relatos y anécdotas; de

<1> Ejemplar escrito a máquina.

libros como los de al-^ĤYāḥiẓ, las Maqamāt de al-Ḥarīrī y al-Hamadānī, y de lo que se cuenta de Aṣḥab <1>, al-Ṣaʿālīk ("Los bandoleros"), para formar su representación teatral en un zoco bagdadí antiguo que contiene todos los tipos graciosos y anecdóticos: ricos, pobres, mendigos, vendedores y payasos.

El autor utiliza el personaje del narrador, al-qāss, equivalente al Ḥakawātī del teatro libanés. Al-qāss es un personaje clásico iraquí de hace siglos, que recorría las calles y los zocos de Bagdad narrando sus relatos a la gente, representando sus cuentos con actuaciones.

Qāsim Muḥammad hace una adaptación entre el arte de conversar con el público y la actuación actual, mencionando durante la representación que los árabes conocieron muchos aspectos teatrales que siguen vigentes hoy día en los populares zocos:

«La actriz: - respecto al teatro... sabéis que nuestros abuelos bagdadíes eran igual que vosotros; me refiero a que igual que vosotros habéis venido a este zoco - teatro-, ellos también conocieron muchas clases de placeres muy parecidos al teatro o a la actuación.

El Primero: - viene en el libro al-Futuwwa de Ibn al-Miʿmār <2>, que había quien le llamaba al-Muṣawwif y

<1> Fallecido en el 154 de la Hégira, 771 de C., personaje simpático y ambicioso, se convirtió en un símbolo de la ambición.

<2> Ibn al-Miʿmār era contemporáneo del califa ʿabbasí al-Nāṣir li-Dīn Allāh (575-622 de la Hégira, 1180-1225 de C.), escribió su libro, al-Futuwwa, reuniendo en él todas las características y condiciones de los pícaros. Muḥammad Raʿyab al-Nayyār, Hikāyāt al-Ṣuṭṭār wa-l-ʿayyārīn fī-l-turāt al-ʿarabī, ("Historias de los pícaros y golfos en el legado árabe"). Col. ʿĀlam al-Maʿrifa, Kuwait, 1981, pág. 156.

al-Muḥākī "actor", y la gente en Bagdad acudía para escuchar canciones y ver su baile y sus movimientos.»

<1>

También se propone el autor que el espectador no se evada de la realidad y que sea consciente de que está en un teatro.

En cuanto al estilo, Qāsim Muḥammad utiliza en su obra el distanciamiento y esto quiere decir "salir de las reglas corrientes y conocidas; ocurren algunos sucesos imprevistos, la sucesión lógica se anula, y el actor se separa de su papel pero no está en desacuerdo con su representación sino que representa su papel desde lejos, como si estuviera representando o narrando un acto o preguntando para provocar al público o juzgarlo, para que este público tome decisiones tajantes o dé contestaciones adecuadas". <2>

Efectivamente, vemos que los actores de Qāsim Muḥammad entran y salen de los personajes que representan y advierten al público de vez en cuando que están viendo una representación; además, y por motivos artísticos, Qāsim Muḥammad reúne personajes que vivieron en distintas épocas de la historia. Todo esto demuestra al público que está ante un acto teatral distinto de lo que está acostumbrado a ver.

Sin duda, el autor acertó en elegir al narrador, que es en la obra el vínculo entre el pasado y el presente; su imaginación (la del narrador) le lleva a veces al fondo de la historia y otras veces vuelve a vivir el presente.

<1> Bagdād al-azal... pág. 10.

<2> Yūsuf 'Abd al-Masīḥ Tarwa, al-Tarīq wa-l-ḥudūd, op. cit. pág. 148.

Al igual que Brecht, Qāsim Muḥammad considera el teatro como un medio social revolucionario para cambiar el mundo, divulgar el desnivel social y provocar a los pobres para lograr sus derechos.

Así, oímos del narrador el cuento del antiguo Bagdad, cómo sus pobres y necesitados sufrían la amargura de la pobreza mientras los ricos vivían lujosamente. Insiste el autor en mostrar la situación cuando el pregonero del gobierno pide a los pobres que adornen las calles y se vistan bien para celebrar la fiesta de la inauguración del jardín que el príncipe acababa de construir en el palacio, y que costó cinco millones de dirhams. Cuenta el narrador esta histoiira del jardín con muchos detalles: sus árboles, arroyos, patios, etc.

Por otro lado el autor relaciona aquellas circunstancias con algunas semejantes que ocurren hoy día en muchos países, especialmente en el mundo árabe.

Sus personajes preguntan, como la mujer que al escuchar al pregonero protesta y le dice:

«La mujer: - ¡nos adornamos para los pecados...!

El pregonero: - ¿Qué?

La mujer: - mi tristeza es por los palacios de Bagdad y los pecados que contienen.» <1>

Insiste la mujer en lograr sus derechos y los de su marido; pregunta mucho, hasta hacernos ver que aquel jardín de la muerte y del pecado se había construido con el esfuerzo de los pobres y sobre los cimientos de sus casas.

<1> Bagdād al-azal... pág. 16.

El propósito fundamental del autor es, como ya se ha dicho, denunciar la injusticia y las grandes diferencias sociales, pero sus personajes no representan a personas determinadas, sino que muestran en general al ser humano maltratado. Así que Abū al-Šamaqmaq, Aš‘ab y el ‘Ayyār son símbolos de la sociedad explotada y marginada, a la que roban los comerciantes y gobernantes, y a la que manejan a fuerza del palo de los vigilantes.

Por otro lado vemos el valor material del dinero tan destacado en la obra; que nadie valora excepto los que luchan por él como al-Kindī. Por el contrario el poeta Abū al-Šamaqmaq lo detesta y considera como motivo de desgracia, es decir, para él es la causa principal de todos los males. Dice del dinero:

- «¡Maldito sea por lo astuto que es... amarillo, con dos caras, igual que el hipócrita...! Se ve con dos caracteres para quien lo mira: gala de amada y color de enamorado.

Que las personas lo quieran excita la rabia de Dios!» <1>

Y para profundizar en el desprecio a quienes lo persiguen incansablemente, y para degradar al dinero, tira dos dinares al suelo y los pisotea, para vengar su honor y el de los que se sienten humillados por él. Su actitud era para molestar a los aprovechados y quizá para despertar las conciencias casi muertas. El era consciente de que el dinero es poderoso, influyente y eficaz, tiene mucho poder en una sociedad donde el

<1> Bagdad al-azal... pág. 44.

ser humano se compra y se vende. Sabe ciertamente que el hambre continuará mientras haya explotadores que utilizan a los pobres para servir sus negocios.

Aparte de estas dos clases sociales: los ricos comerciantes y los hambrientos pobres, hay otra clase que se rebeló contra la situación social; esta clase es "al-‘Ayyārūn" que tenían un nivel cultural y moral bastante alto, luchaban para liberar al pueblo de la injusticia, de las garras de los comerciantes estafadores.

Esta clase desempeña un papel revolucionario, para terminar con la podredumbre y castigar a los gobernantes y los interesados en la situación.

Abrían los ojos de la gente, y por esto los comerciantes les acusaban de ladrones, para que fueran detenidos por los vigilantes, y otras veces les acusaban de insultar al príncipe y al gobierno. Pero uno de los al-‘Ayyārūn discute con un comerciante y lo acusa de ladrón y explotador, mientras dice que ellos son personas íntegras que no mienten ni agreden a los demás.

Es sin duda una respuesta firme y violenta para desafiar al comerciante; el ‘ayyār se rebeló contra la injusticia que ata las manos de los oprimidos, se rebeló para vengar a la clase maltratada y sometida.

En fin, al-‘ayyārūn representan la viva conciencia de la sociedad justa, y mientras haya quien defienda esta sociedad inerme la sangre seguirá circulando por sus venas. Y maldita sea la sociedad que se somete por completo a los injustos.

Este conflicto nos lleva hasta aquella época de nuestra historia de luchas de clases que pretenden reafirmar su existencia.

"Corrientes reaccionarias y retrasadas basadas en una herencia inculta que rechaza cualquier cambio, y otras progresistas que piensan que la actualidad social no puede ser un elemento real si no es sincero consigo mismo, conforme con los intereses de la mayoría de la gente". <1>

Dentro de este desafío y conflicto, el autor alimenta la obra con ejemplos de trampas y trucos. Aṣḥab provoca a su amigo Banān para que finja ser el inquilino que desea alquilar una habitación de al-Kindī el avaro, (que tiene muchas casas); así engañan a éste, que les ofrece una cena esperando alquilar una habitación. Y aparte de la diversión que causan estos sucesos, aquellos personajes representan el papel del crítico social. Cuando Banān rehusa ser el inquilino, Aṣḥab se lo reprocha y le dice que todo el mundo actúa desde la mañana hasta la noche, por eso él tiene que fingir para ganar comida sin pagar.

Y para evitar la ilusión teatral, el narrador interviene constantemente durante la representación aludiendo a las referencias históricas y narrando los acontecimientos.

Esta representación es una mezcla clara entre el pasado y el presente. El presente que tiene mucha semejanza con el pasado, porque en los dos hay mucha injusticia y mucho engaño. Por esto, y para aclarar bien la contradicción social en todos sus aspectos, grita al-Ḥayqaṭān, diciendo:

- «La conciencia hoy día es ajena y su amo es desconocido.» <2>

<1> Yūsuf ʿAbd al-Masīḥ Tarwa, "al-Maḍmūn al-Iḥtimāʿī fī-l-masrah al-ʿirāqī al-Muʿāṣir", art. cit., pág. 77.

<2> Bagdād al-azal... pág. 77.

Al fin y al cabo es el problema del hombre despojado de su personalidad y de su honor, el hombre herido en su existencia y su vida. Entre el desafío y el conflicto, el niño-hijo de Abū al-Šamaqmaq demuestra la esperanza, el futuro, el cambio indispensable que tiene que haber tarde o temprano, y que va a abarcar todos los aspectos de la vida para extender la justicia y hacer desaparecer las manifestaciones de la tiranía:

«El existe entre la gente...

en su corazón...

mañana aparece...

será gigante,

el sol en la mano derecha...

¡y en la izquierda la justicia...!

el que lo busca no lo pierde...

el que lo logra... ¡¡conocerá la rareza de esta
época...!!» <1>

Ahora dirigimos la luz sobre los personajes que sacó el autor del patrimonio, de los libros históricos.

El autor en realidad no está obligado en su obra a representar a sus personajes históricos como eran en la historia sino que puede representarlos según le parezca, manteniendo sus rasgos fundamentales. Pero puede cambiar, añadir o quitar algo para idear un personaje de raíces lejanas con aspectos actuales y contemporáneos. Les hace vivir un tiempo distinto que tiene sus cuestiones sociales, económicas y políticas propias, esto es natural porque representa al personaje tal y como es,

<1> Bagdād al-azal... pág. 105.

históricamente no tendría ningún mérito y la relación sería débil e insípida, sin valor. Ya que el propósito entre el pasado y el presente del autor es introducir una nueva vida en los personajes para que desempeñen un papel positivo y firme.

Además la vuelta al patrimonio es un repaso violento para descubrir y divulgar un noble propósito; no repetir las experiencias negativas, no repetir el pasado en el presente, por otro lado es una conexión entre los dos.

Al-Ḥurr al-Riyāḥī

("Al-Ḥurr al-Riyāḥī")

'Abd al-Wāḥid <1>

Visión histórica

Al-Ḥurr al-Riyāḥī era un líder militar en el ejército de Yazīd Bin Mu'āwiya, el califa omeya. Fue enviado a combatir contra al-Ḥusayn y sus seguidores e impedirles regresar a Medina. Este líder vacilaba ante tal combate porque se sentía ajeno a él. Además no estaba dispuesto a apoyar la injusticia. De aquí surge su propia tragedia interna, siente remordimientos, y deja su bando, incorporándose al de al-Ḥusayn.

El tema principal de la obra es la muerte de al-Ḥusayn y las discrepancias y divisiones de la gente ante este hecho, que sucedió en el año 61 de la Hégira, 680 de C.

Al-Ḥusayn es un personaje histórico e islámico; es el segundo hijo de 'Alī Bin Abī Ṭālib y su esposa Fāṭima. Vivió en Medina hasta el califato de Yazīd.

Se negó a reconocer a Yazīd como soberano, llamando a acabar con el gobierno tiránico; mientras tanto, las gentes de Kufa (Iraq) le invitaron a gobernar este país; efectivamente, se marchó hacia Kufa y se enfrentó con el ejército omeya en Karbalā', y aunque su ejército era muy pequeño en comparación con éste no se rindió, siguió combatiendo hasta el final, muriendo el día 10 del mes de Muḥarram, 61 de la Hégira, siendo enterrado en Karbalā'.

<1> 'Abd al-Razzāq 'Abd al-Wāḥid, *Al-Ḥurr al-Riyāḥī*. al-Dār al-'Arabiyya li-l-mawsū'āt, Beirut, 1ª ed., 1982.

El argumento

Esta historia, que se considera una de las grandes tragedias históricas, es el eje de la obra, que se divide en tres actos:

El primero comienza en el cuartel de al-Ḥurr situado cerca de Kufa antes de empezar el combate final, en el cual muere al-Ḥusayn. Un dilema domina a al-Ḥurr que vacila en intervenir en tal combate que va contra su voluntad, y al final desobedece las órdenes de sus jefes y se incorpora al bando de al-Ḥusayn, como se ha dicho.

En este acto el autor mezcla con la tragedia de al-Ḥusayn otras tragedias universales, ya que aparecen voces de Cristo crucificado, el Che Guevara y "al-Ma'madān" (San Juan Bautista).

Con esto el autor procura dar a su obra no sólo una dimensión histórica y temporal más amplia, sino una extensión geográfica también, y al mismo tiempo, ideológica y psicológica.

El acto segundo tiene lugar un mes después del combate, en la casa de al-Šimr Bin Dī al-Ŷawšan, el asesino de al-Ḥusayn.

La voz de la justicia le tortura e inquieta, sufriendo las consecuencias por haber matado a al-Ḥusayn. Cuando un personaje se lo reprocha, él contesta diciendo: -«tú me haces oír mi voz interior» <1>. En este acto se entremezcla el pasado con el presente. El pasado reflejado en las voces de al-Šimr y sus soldados en el combate, y el presente representado en su casa.

El tercer acto refleja el presente en Kufa, o según el autor en cualquier sitio donde se reúnen los hombres. Se

<1> Al-Ḥurr... pág. 88.

entremezclan las escenas y los sucesos, vemos escenas de las grandes tragedias de la historia. Crucificar a Cristo, cortar la cabeza de San Juan Bautista y matar a al-Ḥusayn, con todo esto quiere afirmar una realidad indiscutible, que es la eternidad de aquellos hombres, como ejemplos de justicia y sacrificio. Los tiempos se entremezclan también en la obra porque se desplaza desde la llamada de la gente de Kufa a al-Ḥusayn para que vaya a gobernarla, pasando por hechos contemporáneos como los de Sinaí, Tall al-Za'tar y Palestina en general.

Comentario y análisis

Lo anterior ha sido un breve resumen de la obra; ahora sería preciso buscar los elementos dramáticos. Primero hay que saber que esta obra es una "obra de voces", según dice ʿĀbrā Ibrāhīm ʿĀbra en el prólogo. Se puede clasificar dentro del teatro mental que vale más para leer que para representar, ya que vemos que al-Ḥurr aparece en dos formas: él y su voz. Y vemos a al-Šimr en cuatro formas: él, su voz, su voz interior (conciencia) y su presencia actual.

Ahora preguntamos: ¿en dónde reside el conflicto dramático en esta obra?, y es evidente que este elemento es básico en el teatro, pues tal conflicto está repartido en varias partes; existe uno fuerte, que es el de al-Ḥurr, que luchaba con su conciencia, es decir existía una gran lucha en su interior entre su humanidad y su obligación. Su obligación era impedir que llegara agua al ejército de al-Ḥusayn, mientras su conciencia se negaba a ello.

Otro conflicto aún más agudo que existía dentro de al-Šimr era el sufrimiento constante que padecía por los reproches y las

llamadas interiores que le castigaban por su gran delito.

El personaje de al-Ḥurr se ha convertido en un símbolo, especialmente para los chiíes al expresar cualquier situación parecida a la suya, como estar indeciso o cuando una persona está físicamente en un bando y moralmente en otro. Así fue al-Ḥurr, su corazón estaba con al-Ḥusayn y su sable con Yazīd, pero afortunadamente en el último momento tomó una decisión tajante que le costó la vida, pero que dejó indudablemente su conciencia satisfecha. Ya que él, conscientemente, rechazó ser un instrumento en manos del demonio, en manos de los injustos líderes.

Pero es conveniente observar la situación y la lucha interior de este personaje; antes de tomar la decisión dice:

«Al-Ḥurr: - y vosotros ¡oh! los... ¿cómo os califico? cualquier palabra que utilice para calificaros va a quedar contaminada para siempre. Pido a Dios que no dé de beber a vuestros sedientos, ¿por qué lo habéis invitado y cuando vino lo dejasteis para la sed y las lanzas?...

Algún día desaparecerá la noche... os condenarán hasta vuestros dedos, vuestros hijos insultarán a vuestros antepasados, diréis que nos han engañado y que nos han asustado y diréis y diréis, pero os habéis a apagar una luz de las luces divinas.» <1>

Pero al-Ḥurr antes de reprochar algo a los demás era torturado por su conciencia y su voz interna, sabía que estaría

<1> Al-Ḥurr... pág. 95-96.

derrotado en los dos casos, porque un triunfo sobre al-Ḥusayn sería para él una auténtica derrota de su conciencia:

«(su voz interior): - ¡tú, oh Ḥurr! te engañas a ti mismo, tienes el sable pero su cazoleta no está en tus manos.

Las riendas de mil caballos están en tus manos, pero la rienda del tuyo no está entre ellas.» <1>

En segundo lugar está el personaje de al-Šimr, asesino de al-Ḥusayn, popularmente símbolo del delito negro y el rencor ciego, que carece de todo tipo de piedad y humanidad. Estos son aspectos tradicionales de este personaje, especialmente en la mente de los chiíes más fanáticos, que lloran por al-Ḥusayn hasta el día de hoy. Pero el poeta en su obra trató este personaje de una manera distinta, lo ha convertido en un malvado trágico: al-Šimr, en la obra, no es meramente un demonio, sino una persona real que va contra la vida y la prosperidad, pero que a pesar de esto se siente fatal porque le rasgaba su conciencia y le carcomía las entrañas, aunque no vacilaba en destruir la moralidad y los valores humanos, no sólo en la época de al-Ḥusayn sino en todas, incluso en nuestros días. El está encargado de eliminar y destruir el bien:

«Al-Šimr: (inconscientemente) - así... le dije: te odio, esta serenidad tranquila, esta mirada de ojos de profeta, la odio. Dije que tú eras una carga de pureza, te odia La Tierra porque tú la escandalizas. Mi desgracia contigo es mucho mayor que la tuya conmigo. Yo desafortunadamente me encuentro obligado a

<1> Al-Ḥurr... pág. 29.

eliminar toda la nobleza de esta Tierra.» <1>

Pero una vez mata a al-Ḥusayn y le corta la cabeza siente remordimientos:

«Al-Šimr: - ... si estuvieras luchando con algo que puedes ver, pegar y asustar, ¡oh, Mālik!, pero es que todo el día oigo voces, cierro mis oídos pero gritan dentro de mi calavera.» <2>

Estas terribles imágenes y fantasmas que le persiguen son un castigo natural, porque la mano de la ley es incapaz de alcanzarlo, pero hay una fuerza invisible, más potente que la ley que puede curar las heridas:

«Al-Šimr: - ... yo soy su asesino ¡oh, Suhayl!, yo soy quien cortó su cabeza, Suhayl, ¿qué temes por mí? Hace un mes que estoy viendo con mis propios ojos un cuerpo sin cabeza, se levanta cada noche divagando por las calles. Veo cada noche una cabeza enorme colgada que cruza las azoteas, se pega en las puertas y las ventanas, buscando los hombros, ... y veo mi sable y mi palma manchados con sangre, después de esto ¿qué temes por mí, Suhayl?» <3>

El resto de su vida se sintió solo a pesar de estar rodeado de mucha gente; esto para el autor es el destino y el castigo de los criminales que suelen matar a los inocentes injustamente:

<1> Al-Ḥurr... pág. 104.

<2> Al-Ḥurr... pág. 76.

<3> Al-Ḥurr... pág. 99.

«Al-Šimr: - ¡oh, ojos de los cuales manché mis manos con su sangre, venid a llenar mi soledad, ¡oh!, niños llorones, mujeres viudas, eliminad mi tristeza, yo estoy solo, solo, solo...» <1>

Además vivió el resto de la vida pobre y murió pobre a pesar del oro que recibió como recompensa a la labor que hizo, porque todo el oro que tenía no pudo sacarle de su malestar y sufrimiento:

«Al-Šimr: - Yazīd me cargó con oro, Yazīd me cargó con oro (sus risas se convierten en llanto), Yazīd me cargó de pobreza y delito, me cargó de pobreza y delito, pobreza y delito.» <2>

La obra, aparte de esto, está cargada de símbolos. Aparecen en una escena en Kufa tres hombres descalzos, con aspecto de pobreza, que quieren votar a favor de al-Ḥusayn y elegirlo como gobernador.

Pero nadie oye sus palabras ni les hacen caso a pesar de los gritos que dan, y ellos mismos son los primeros a los que castigan y matan después; estos son en realidad símbolos del pueblo, de la desgraciada gente que tiene que pagar las consecuencias, como cabeza de turco, en cualquier movimiento:

«Los tres: - oye, tú, sabemos que vamos a morir, lo apoyamos en Karbalā' y morimos, lo apoyamos en Sinaí, y morimos, lo apoyamos en Tall al-Za'tar y morimos, y

<1> Al-Ḥurr... pág. 111.

<2> Al-Ḥurr... pág. 109.

lo apoyamos en la Tierra Ocupada y moriremos cada día...» <1>

Así que estos personajes y estos acontecimientos tienen aspectos y rasgos contemporáneos que pueden coincidir con la actualidad.

También Rašīd, el zabalzorta, jefe de la policía en Kufa, simboliza la fuerza ciega del poder en todos los tiempos, fuerza que realiza la voluntad del mal y que se convierte en un instrumento en las manos de la injusticia para acabar con el bien y con la prosperidad.

«Rašīd: - ¿qué ha cambiado, Hārit?, desde hace mil años nosotros representamos nuestros papeles, antes perfeccionabas tu papel exageradamente, y ¿por qué ahora trastornas la escena?» <2>

Así pues, el autor quiso dar a su obra un aspecto moderno, contemporáneo, para que esta tragedia sea como otras muchas que suceden en cualquier lugar del universo hasta nuestros días, ya que cada época tiene sus muertos injustos y sus desgracias:

«El coro: - cada tiempo tiene sus mártires, cada lugar entierra sus muertos, la muerte para el hombre, mientras el miedo para el diluvio, mientras el miedo para el diluvio.» <3>

Y termina la obra con la idea de que al-Ḥusayn es eterno,

<1> Al-Hurr... pág. 132.

<2> Al-Hurr... pág. 132.

<3> Al-Hurr... pág. 161.

inmortal, que se ha convertido en símbolo de lo positivo y próspero; termina también desafiando a al-Šimr, asesino de al-Ḥusayn y cualquier otro Šimr en todos los tiempos. Al-Ḥusayn para el autor es inmortal porque se ha convertido en las palmeras de Iraq, y a al-Šimr le es imposible cortar las cabezas de todas las palmeras de Iraq; si pudiese hacer esto y cortar el cuello del Eúfrates, sólo entonces podría matar a al-Ḥusayn.

«El joven: - oye, puedo enseñarte donde se encuentra al-Ḥusayn, delante tienes todas las palmeras de Iraq y el Eúfrates que conoces, esgrime tu sable si lo tienes ahora y corta los cuellos de las palmeras, si fuera posible cortarlas y tirarlas... pasa al Eúfrates y ordénale que pare las olas y que te entregue su cuello, ¡oh, al-Šimr! entonces, sólo entonces podrías decir que habías matado a al-Ḥusayn.» <1>

El lenguaje utilizado es, según las palabras del crítico Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā en el prólogo de la obra, palpitante, porque piensa que el autor es un poeta de ira y de piedad y las palabras de sus personajes surgen siempre de tensos sufrimientos.

Pero a pesar de estas palabras gratas del crítico, no podemos justificar el uso tan pesado en varios fragmentos de (ال) en lugar de (اسم الموصول), conexión, por ejemplo: (البطآن , pág. 49), (اللست , pág. 73), (الكائن , pág. 76).

Esta obra teatral, como la mayoría de las obras árabes escritas en verso, tienen algo de buena poesía y muy poco de

<1> Al-Ḥurr... pág. 161.

teatro.

Es cierto que el autor no se encerró dentro del marco histórico, y cambió los sucesos según su imaginación intentando dar a su obra un aspecto actual, pero sus intentos fueron en vano, superficiales, porque no pudo crear un drama vivo y efectivo.

Indudablemente, esta obra puede tener cierta importancia por el tema que trata, un tema histórico, una de las grandes tragedias islámicas, pero nunca por la manera de tratarlo.

Otro gran fallo que cometió el autor fue caracterizar a al-Hurr como un personaje vacilante desde el comienzo de la obra, y esto elimina o debilita el conflicto, ya que tenía que haberlo dejado para las siguientes etapas de la obra, porque sólo así se puede crear una obra teatral significativa e interesante.

Al-Ḥusayn tā'iran wa-l-Ḥusayn šahīdan

("Al-Ḥusayn revolucionario y al-Ḥusayn martir")

'Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī <1>

'Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī, escritor y poeta egipcio, escribió su obra díptica en 1967. Es preciso destacar que este año es el de la derrota árabe ante Israel, cuando los árabes sienten más que nunca la necesidad de un líder árabe que pueda salvar la situación.

La obra trata el personaje de al-Ḥusayn Bin 'Alī como tema principal. Desde el principio, el autor confiesa que no se empeña en registrar la historia con sus personajes y detalles, ya que él no está seguro de la verdad histórica.

El argumento

La primera parte, al-Ḥusayn Tā'iran, se divide en 13 escenas, y la segunda, al-Ḥusayn Šahīdan, en 6 escenas.

La primera empieza en Medina, ciudad de Arabia, cuando ya Mu'āwiya, el califa omeya, había muerto y su hijo Yazīd le había sucedido, o más bien los súbditos le habían reconocido como soberano por fuerza, miedo o ambición. La gente estaba dividida en dos partes: una apoyaba a Yazīd y otra se le oponía, pensando que al-Ḥusayn era el merecedor del trono por su buena conducta y su noble origen. Al-Walīd Bin 'Utba, valí de Medina, intenta por las buenas o por las malas que al-Ḥusayn reconozca a Yazīd como

<1> 'Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī, al-Ḥusayn Tā'iran wa-l-Ḥusayn Šahīdan, ("al-Ḥusayn revolucionario y al-Ḥusayn mártir"). Dār al-Kātib al-'Arabī, El Cairo, 1969.

soberano,' pero al-Ḥusayn rehusa, 'a pesar de las insistencias de algunos que querían convencerle para que cediera, incluso por parte de algunos cercanos a él como su hermano Muḥammad Bin al-Ḥanafiyya y su hermana Zaynab. Todo fue en vano porque al-Ḥusayn estaba muy decidido. Se desplaza a la Meca por ser buscado y perseguido por los Omeyas, ya que Yazīd decide premiar a quien le lleve a al-Ḥusayn vivo o muerto. Muslim Bin 'Aqīl, seguidor de al-Ḥusayn, se marcha a Kufa (ciudad en Iraq dominada por los Omeyas también) para observar la situación y lograr apoyo para al-Ḥusayn. Efectivamente, la gente de esta ciudad manifiesta su apoyo y deseo de que sea al-Ḥusayn su imánylíder. Le transmiten este deseo y al-Ḥusayn acompañado de su familia se marcha hacia Iraq. Antes de su llegada cambian las posiciones, la gente está asustada y vacila en tomar una decisión clara. Ibn Ziyād, valí de Kufa, decide premiar a quien le ayude a conocer el paradero de Muslim, el enviado de al-Ḥusayn; al final lo consigue y lo mata.

Llegan estas noticias a al-Ḥusayn, sus seguidores son cada vez menos, pero él insiste en seguir su viaje a pesar de saber que iba hacia la muerte. Ibn Ziyād prepara su ejército para encontrar a al-Ḥusayn, y así termina la primera parte.

La segunda empieza con la escena de la llegada de al-Ḥusayn y sus seguidores a Kufa, y la salida del ejército omeya para encontrarlos, encabezada por el líder 'Umar Bin Sa'd.

Dos líderes importantes se encuentran con este ejército; son al-Ḥurr al-Rayāḥī y Šimr Bin Dī al-Ŷawšān; todos ellos ordenan asediar a al-Ḥusayn y sus seguidores e impedir que llegue agua a ellos. Sufren la sed y los dos bandos comienzan un largo diálogo a consecuencia del cual al-Ḥurr abandona el bando omeya, incorporándose al de al-Ḥusayn.

Los Omeyas aprovechan la última oportunidad e intentan convencer a al-Ḥusayn para que ceda, pero éste se niega tajantemente a pesar de la sed y la difícil situación que viven. El combate empieza entre los dos bandos. Al-Ḥusayn y sus seguidores, que luchan bravamente, van cayendo uno tras otro. Al final matan a al-Ḥusayn, le cortan la cabeza y la llevan en la punta de una lanza junto a los cautivos y seguidores de al-Ḥusayn a al-Šām, sede de los Omeyas, donde está el palacio de Yazīd. Entre los cautivos se encuentran Zaynab, la hermana de al-Husayn, y Sukayna, su hija. Allí se cuelga la cabeza de al-Ḥusayn, mientras él se divierte con los harenes y el dinero. La mujer de Yazīd le reprocha que matara a al-Ḥusayn y torturara a su familia, perteneciente al profeta, y siente remordimiento por lo que ha hecho. Le anuncian que la cabeza de al-Ḥusayn ha sido robada y se queda inquieto; no quiere escuchar nada más de esta historia porque todo se convirtió para él en una pesadilla. En la sexta y última escena se encuentra en un desierto, solo y perdido, había estado de caza con sus guardias pero se perdió. Busca agua pero no encuentra ni una sola gota. En estos instantes ve el fantasma de al-Ḥusayn y oye los lamentos de la hermana de al-Ḥusayn y de su hija, y así muere sediento, y termina la obra con palabras de al-Ḥusayn que parecen un discurso que llama a la justicia y la tolerancia.

Comentario y análisis

Lo primero que se observa en esta obra es que hay fragmentos muy largos que hacen difícil llevarla al escenario y aburren al espectador y al lector. Algunos de dichos fragmentos vienen en las páginas siguientes: 15-16-17-18, 66-67-68-69,

éstos en la primera parte, y 126-127-128-129-130-131, en la segunda.

Otros fragmentos son superfluos, no enriquecen el conflicto dramático, ni siquiera tienen una función importante dentro de la obra, como el diálogo entre al-Ḥusayn, su hermana y su hija, pág. 135-136 de la primera parte.

Hay otros fragmentos, monólogos, "soliloquios", que debilitan la acción dramática, por ejemplo el de Muslim (pág. 174-175, 178-179-180 de la primera parte).

El autor en esta obra, aunque no está ligado a los hechos históricos en todos los detalles, se puede decir que respeta el marco general de la historia. Respeto también la imagen popular de al-Ḥusayn y sobre el combate entre su bando y el bando de los Omeyas en Karbalā'.

Así pues al-Ḥusayn en la obra es como el de la historia, lucha por los pobres, por la justicia. Cuando su hermana intenta convencerle de que deje este camino que le conduce a la ruina, éste rechaza la oferta pensando que es el único camino que existe para defender los derechos humanos:

«Zaynab: - tu primo dice extrañado: ¿te lanzaras a la muerte?

Al-Ḥusayn: - pero es mi destino, debo defender la justicia ... si no hay mas remedio que el combate y mártires, sería una esperanza conseguida, yo he salido con el sable y la coraza del profeta para combatir.» <1>

Entonces, ésta era su obligación y destino del cual no

<1> Al-Ḥusayn... pág. 138-139, 1ª.

podía escapar. El mismo era consciente de la difícil tarea que le esperaba:

«Al-Ḥusayn: -¡oh, qué largo es el camino! y ¡qué pocos son los alimentos!... temo la maldad de algunos compañeros.» <1>

Este bondadoso personaje se ve obligado a elegir el mal, la lucha, porque no había otra alternativa. El intentaba lograr dos propósitos a la vez: evitar que corriera la sangre y salvar el honor y la justicia, pero conseguir los dos era imposible, tenía que sacrificar uno; no podía salvar el honor sin derramar sangre:

«Al-Ḥusayn: - yo me marchó de la mejor tierra de Dios, pero salgo obligado... ¡Dios, ayúdame, yo no sé qué hacer, si cedo para salvar mi cabeza y mi familia seré infiel, y si no cedo me matarán.» <2>

Los sufrimientos de al-Ḥusayn lo elevan, según el autor, hasta ser compatible con las grandes tragedias históricas conocidas, como la tragedia de Cristo y sus sufrimientos; los dos defendieron a los pobres y a la justicia:

«Al-Ḥusayn: - ... yo llevo mis sufrimientos y los sueños de los demás, como el oprimido Cristo, que lo recibían las lanzas de injusticia en todos los sitios, y él seguía su difícil camino para quitar las espinas de la vida.» <3>

<1> Al-Ḥusayn... pág. 88, 1ª.

<2> Al-Ḥusayn... pág. 66, 1ª.

<3> Al-Ḥusayn... pág. 68, 1ª.

Al-Ḥusayn, en su ideología y lógica, no se distingue de cualquier profeta; cree en la democracia y la libertad, la libertad del hombre en elegir su camino; nunca obligaba a nadie a tomar una cierta postura o decisión, sus compañeros estaban libres en quedarse con él o marcharse y salvar su vida.

«Al-Ḥusayn: - ... yo soy el responsable, me ha elegido la gente para que sea justo y combata la pobreza. Tenéis que repartir el dinero entre la gente de una manera equitativa, preguntad a todos los hombres si quieren seguir con nosotros, y si no dadles dinero y comida y dejadles que vuelvan.» <1>

Al contrario, vemos el bando de los Omeyas y sus seguidores, que no piensan más que en dinero e intereses. Son los propósitos por los cuales luchan, a pesar de que ellos saben que matar a al-Ḥusayn es una labor deshonestas e injusta, porque este hombre es recto y virtuoso y además procede familiarmente del Profeta.

Un soldado, "sargento" del ejército omeya, incita a un primo suyo, "Sa'īd", que lucha en el bando de al-Ḥusayn, para que cambie de bando y consiga dinero y oro:

«Sargento: - comprende como yo el espíritu de la época, no te mates en un combate cuya consecuencia es conocida ya. Sois setenta nada más, vinisteis con el fin de despojarnos del dinero y la riqueza que poseemos para dárselo a los pobres. En cuanto a nosotros, somos varios miles, todos comerciantes o sargentos como

<1> Al-Ḥusayn... pág. 111-112, 1ª.

yo... el amor del dinero nos obliga a combatiros.» <1>

Incluso a los grandes líderes omeyas les atraía el mismo fin. Al-Šimr, que mató después a al-Ḥusayn, declara sus intereses y deseos de obtener dinero, ya que no lucha por una ideología o creencia:

«Al-Šimr: - llena mis alforjas de plata y de oro, yo maté al educado Señor, maté al que tenía los mejores padres, y mejor origen, le clavé la lanza hasta que cayó.» <2>

La firme postura de al-Ḥusayn ante los enemigos ayudó a crear el hecho dramático y a desarrollar la acción de una forma ascendente que llevó el conflicto hasta el climax. En cambio, ‘Alī al-Rā‘ī, crítico egipcio, piensa que la firme posición de al-Ḥusayn ante el mal y los enemigos sin que haya ningún cambio en esta postura, tampoco cambia la de los enemigos; todo esto elimina el conflicto, porque a su juicio no hay ninguna posibilidad de una división o contradicción, pero el autor "ha sustituido esto por los duros y trágicos sentimientos del protagonista que se dirige a este infierno. Un sentimiento que dice: ¡Ah, para mí! y ¡Ah, para la humanidad!, no nos habría faltado esta lucha si el bien hubiera triunfado, o si los seguidores del mal hubieran dejado su imprudencia". <3>

Otro factor que profundiza la tragedia de al-Ḥusayn es la de sentirse sólo y extraño a pesar de estar entre familiares y

<1> Al-Ḥusayn... pág. 58, 2ª.

<2> Al-Ḥusayn... pág. 165, 2ª.

<3> ‘Alī al-Rā‘ī, al-Masrah... op. cit. pág. 170.

ya que sólo él comprendía la gravedad de la cuestión por la que luchaba:

«Al-Ḥusayn: - yo sé que el bien está crucificado en la puerta de la ciudad, sus seguidores no lo lloran de susto... yo sé que el sol ha dejado de lucir, porque los corazones como los ojos se han quedado ciegos. Yo sé que el hombre noble no acepta la vida humillada. Yo sé que el fraude llegó a ser el sultán de todos.» <1>

Así pues, podemos decir que la fuente principal de la tragedia es que el mal, reflejado en los Omeyas con todas las astucias, fraudes e injusticias, vence al bien, reflejado en al-Ḥusayn con su buena conducta.

Pero, por otra parte, al-Šarqāwī enriquece el conflicto al imaginar discrepancias y disensiones dentro de cada bando; vemos que algunos están al lado de Yazīd mientras sus corazones están con al-Ḥusayn, otros luchaban contra al-Ḥusayn con la ambición de ganar dinero, aunque no estaban convencidos. Y otros abandonan el bando de al-Ḥusayn prefiriendo la salvación de su vida a la muerte que iban a encontrar.

Estas divisiones, según ‘Alī al-Rā‘ī en el mismo libro mencionado anteriormente, no están justificadas, si tenemos en cuenta los personajes y sus características, ya que según él, son algo forzado en la obra y no han surgido de ella.

Leemos en la obra de al-Šarqāwī una excelente poesía dramática, pero en realidad no ha creado un drama poético fuerte. Sin duda, el tema trágico le ayudó, pero falló en otros

<1> Al-Ḥusayn... pág. 52, 2ª.

puntos, por ejemplo: muchas de las ideas están repetidas y algunos fragmentos son muy largos sin necesidad, y todo esto animó a al-Rā'ī para decir: "al-Šarqāwī, a lo largo de las dos partes de su obra, no se olvida de que es poeta, y habría sido más conveniente para él, si hubiera pensado que es un dramaturgo que escribe sus obras en verso". <1>

En cuanto a los otros personajes, vemos que al-Ḥurr al-Riyāhī, líder del ejército omeya, está al principio animado a obedecer las órdenes de Yazīd: asediar al ejército de al-Ḥusayn y no dejar pasar el agua para ellos, pero poco a poco cambia de postura y se inclina hacia el otro bando; al final se incorpora a este bando y lucha con al-Ḥusayn hasta que muere.

Si comparamos este personaje en esta obra con el mismo personaje en la obra de 'Abd al-Razzāq 'Abd al-Wāḥid, al-Ḥurr al-Riyāhī, vemos que éste último representa el personaje vacilante e indeciso que no quiere luchar contra al-Ḥusayn desde el principio.

Otra diferencia entre las dos obras es que el personaje de al-Ḥusayn en la obra de al-Šarqāwī es un personaje principal y sale al escenario, mientras que no sale nunca en la de 'Abd al-Razzāq, sino que sabemos de él cuando hablan los otros personajes. Es muy probable que este último no haya encarnado el personaje de al-Ḥusayn ni lo haya sacado al escenario por el temor a los religiosos, ya que la mayoría de ellos no aceptan la idea de presentarlo debido a su importancia religiosa y a su relación familiar con el profeta Mahoma. Mientras a al-Šarqāwī, le han criticado según sus propias palabras porque ha

<1> 'Alī al-Rā'ī, al-Masrah... pág. 172.

representado a al-Ḥusayn en el escenario, diciendo: "un hombre de la mezquita de al-Azhar, que en paz descansa, opinó que es inaceptable la presencia del personaje de al-Ḥusayn en el teatro". <1>

Ahora cabe la pregunta, ¿cómo trató al-Šarqāwī los hechos históricos?. Es evidente que él no quiso dar a conocer algunos acontecimientos pasados ni explicarlos, porque la historia en su juicio es una realidad social pasada que ha dejado sus huellas en las almas y en la vida, e incluso puede extenderse hacia el futuro.

Son algunos momentos brillantes de la historia los que han atraído al autor, quizá por la semejanza tan grande entre aquel pasado y el presente que vivimos. Estos momentos son aquellos que aportan un gran apoyo al hombre y gran confianza en que él puede destruir la corrompida realidad y formar una realidad nueva y sana.

Así es la historia de al-Ḥusayn, que murió como mártir defendiendo los valores humanos que esperan construir un futuro próspero. El protagonista se siente responsable ante la sociedad y la vida. Su conciencia le lleva a enfrentarse con la maldad.

El desenlace es trágico: la muerte de al-Ḥusayn y sus seguidores, es un final lógico y justificado, coincide también con la historia; es lógico porque al-Ḥusayn mantuvo algunas cualidades positivas y nobles en una sociedad arruinada y corrupta.

El tenía que hacer lo que hizo, aunque hubiera podido hacer lo contrario y salvar su vida, pero prefirió morir para que

<1> Entrevista con al-Šarqāwī, rev. al-Masrah, Egipto, nov. 1969.

viviera la palabra y el honor, porque era consciente de que ésta era la única alternativa para conservar la moralidad. Era consciente también de que morir honrado es mucho mejor que vivir humillado.

Otro tema que está reflejado en esta obra es la cuestión de la legalidad y del gobierno. El rechazó reconocer a Yazīd como soberano no por un interés personal, sino porque el califato de Yazīd no era legal, porque Yazīd sube al trono por la fuerza sin tener ningún derecho legal a él.

Al-Ḥusayn tampoco quiso reconocer a Yazīd clandestinamente, porque sabía perfectamente que el hombre debe mantener su palabra y su posición. Esto representaba para él el honor y debía respetarlo.

Por último al-Ḥusayn desempeñó más de un papel; el papel del religioso y el papel del político, pero la parte religiosa estaba más destacada por ser un semisufí en su conducta y por su procedencia también. Y político por conocer todos los juegos y secretos de la política, pero él nunca aceptó las mentiras y fraudes de los políticos, ya que se comportaba noblemente. Entonces su muerte no era un elección individual, sino más bien una consecuencia de varias circunstancias económicas, políticas y sociales.

Y al final esta obra habría estado mucho mejor estructurada si no la hubiera llenado con personajes, de los cuales, algunos de ellos eran como obstáculos que impedían el desarrollo del conflicto de una forma normal, y que la han acercado a ser más bien una novela que una obra teatral.

Sin duda, la obra habría sido mucho más profunda y fuerte con menos personajes, que podrían haber estado mejor caracterizados para crear un conflicto más profundo y más fuerte.

Además nos llama poderosamente la atención que un escritor sunní escriba una obra que trate sobre un personaje que es un gran figura del chiísmo.

Umru' al-Qays

("Umru' al-Qays")

Muhammad Mubarak <1>

El escritor iraquí Muḥammad Mubārak trata en su obra del personaje de Umru' al-Qays, uno de los más antiguos poetas árabes, conocido por la singularidad de su poesía y por su valentía. Este personaje se ha convertido en una leyenda debido a los relatos exóticos que se cuentan sobre su vida y su persona. Es uno de los poetas de "al-Mu'allagāt", poemas largos que fueron escritos en letra de oro y colgados en las paredes de la Ka'ba <2>.

Los libros de historia coinciden en que Umru' al-Qays es hijo de Huḡyr Bin 'Amr al-Kindī, rey de los Banū Asad perteneciente a la tribu de Kinda. Los Banū Asad se rebelaron contra su padre, que fue asesinado. Umru' al-Qays había sido expulsado por su padre por mencionar a su prima Fāṭima en su poesía, algo que estaba prohibido en las costumbres de aquel entonces.

Cuando Umru' al-Qays oyó la noticia de la muerte de su padre, decidió vengarse de sus asesinos, reunió varias tribus y luchó contra ellos, matando a muchos. En los libros de historia hay una contraseña sobre su muerte; algunos dicen que la úlcera se apoderó de él y murió por su causa en Ankara <3>. Otros

<1> Ejemplar escrito a máquina.

<2> Las Mu'allagāt (antología y panorama de la Arabia preislámica), traducidas al castellano por Corriente Córdoba, F. Instituto Hispano-árabe de Cultura, Madrid, 1974.

<3> Aḥmad al-Hāsimī, Ŷawāhir al-adab, ("Las joyas de la literatura"). Maṭba'a al-Sa'āda, Egipto, 26ª ed., 1965, Tomo II, pág. 30.

cuentan que fue pidiendo ayuda al César, el cual tenía una hermana que se enamoró de él. La noticia llegó al César que se enfadó, mientras Umru' al-Qays huyó asustado. El rey mandó a una persona detrás de él llevándole regalos, entre los cuales había un traje venenoso que se puso Umru' al-Qays, muriendo por su causa <1>.

Estos son algunos datos ofrecidos por los libros sobre Umru' al-Qays. La obra de Muḥammad Mubārak sobre este personaje está dividida en 23 escenas cortas, cuyo resumen es:

Aparece el poeta Umru' al-Qays con su padre, el rey Ḥuḡyr, que reprocha a su hijo su dedicación a la poesía y su despreocupación por el reino y le advierte del peligro que le rodea por los persas y los "romanos". Umru' al-Qays defiende su conducta pensando obtener el mérito del reino y de la poesía. Después se le ve errando por el desierto donde lo encuentran algunos amigos suyos: 'Āmir, 'Ubayd y 'Amr; les acompaña y se dirigen hacia una taberna en la que hay un ambiente alegre de juerga y en la que se recita poesía. Al día siguiente se van a cazar. Allí, Umru' al-Qays expresa sus dolores comunicándoles lo que pasó entre él y su padre. En estos momentos llega su prima Fāṭima con algunas amigas suyas; Fāṭima le reprocha su vagabundeo. Mientras tanto él las invita y les prepara comida y bebida. De nuevo el autor nos lleva a la tienda del rey, padre de Umru' al-Qays, que reprende a su hijo, esta vez por mencionar a su prima en su poesía.

Umru' al-Qays lo justifica declarando su amor por Fāṭima, lo cual enfada al padre, que le ofrece dos opciones: la poesía,

<1> Ibn Qutayba, Al-Ši'r wa-l-Šu'arā', ("La poesía y los poetas"). Dār al-Ṭaqāfa, Beirūt, 1964, Tomo I, pág. 50.

o el reino y su padre. Al final, Umru' abandona a su padre y se dirige a su casa donde está su mujer, Umm Wahab, que lo encuentra preocupado y le pregunta la causa, él le explica lo que pasó entre su padre y él, expresando su admiración y amor hacia la poesía y la imposibilidad de dejarla. Se va a la taberna para olvidarse de sus penas, allí en plena diversión entra un forastero y viajero que avisa a Umru' de la muerte de su abuelo a manos del rey al-Mundir Bin Mā' al-Samā', en una lucha entre las tribus que manda cada uno de ellos. Umru' decide vengarse de los enemigos, mientras ellos preparan otro plan para matar a su padre, Huŷr, provocando su pueblo contra él, proporcionándoles armas y dinero bajo el mandato de 'Ilbā' Bin al-Ḥārit. Empieza la lucha entre las dos partes, llega Umru', al que su padre, por lo mal que le había tratado, pide disculpas. Umru' toma parte en la lucha, pero al final matan a su padre y derrotan a su tribu. Una delegación de los enemigos, entre los cuales está el poeta 'Ubayd Ibn al-Abras, viene para encontrar al rey Umru' al-Qays y pedirle disculpas, pero éste decide luchar contra ellos y les persigue para vengarse matando a muchos. Las tribus que le apoyan al principio van dejándole solo poco a poco. Empieza a buscar algún apoyo. Unos compañeros le aconsejan que se lo pida al César, pero él rechaza la idea pensando que el César es igual que Kisrà, rey de Persia, y que ambos tienen ambiciones sobre los territorios árabes. Al final decide marcharse al Yemen, para que le apoyen las tribus árabes que viven allí, pero muere antes de llegar a su meta.

Comentario y análisis

Lo primero que se puede observar en esta obra es que el

autor no mantuvo los detalles históricos, pero sí mantuvo los sucesos y crónicas fundamentales que cuentan los libros de historia, que no son demasiado precisos, teniendo en cuenta las diferencias que existen entre estos libros, sobre todo en lo referente a aquella época. Por esto el autor crea personajes y acciones irreales para llevar a cabo su obra.

Perfila el personaje de Umru' al-Qays fijándose en las crónicas históricas que dicen que su padre le expulsó por su licenciosa conducta y nombrar a su prima en su poesía. Partiendo de este punto el autor desarrolla el conflicto entre Umru' y su padre. El padre rey desea preparar a su hijo para la corona lejos de la poesía y la diversión, porque según él los reyes de Kinda no se dedicaban a esto. Mientras Umru' piensa que la poesía no es ningún vicio sino todo lo contrario, es un medio eficaz para la lucha contra los enemigos.

Podemos observar que Umru' no vivía al margen de los acontecimientos políticos y sociales a pesar de la insatisfacción que su padre sentía hacia él:

«Amr: - parece que la tristeza se ha apoderado de ti, lo notamos desde que te vimos, ¿podemos ayudarte en algo?

Umru' al-Qays: - no podéis ¡oh Amr!, la cuestión no tiene relación contigo ni conmigo, pero sí con estas circunstancias que no sabemos hacia donde nos dirigen... y mi padre, cuyo reino está amenazado por los romanos y persas no me considera más que un juerguista y cree que la poesía es una estupidez que debo abandonar.» <1>

<1> Umru' al-Qays... pág. 24.

Muhammad Mubārak trata también varias cuestiones importantes a través del personaje de Umru' al-Qays, aunque de una manera superficial: por ejemplo: el papel del intelectual en el conflicto que surge entre los hermanos, etc.

Umru' era consciente de la realidad, conocía las dimensiones de las trampas y traiciones que intentaban dividir al pueblo para que pudiera apoderarse de él al-Mundir Bin Mā' al-Samā', empujado por Kisrā, rey de Persia, que le provocaba contra los árabes:

«Hombre 1º: - al-Mundir... ¡oh al-Mundir... él piensa que 'Ilbā' y Banū Asad no son más que medios para realizar sus fines, a él no le importa ni 'Ilbā' ni Huṣr, ni Banū Asad ni Kinda, lo que le importaba era que nos matáramos entre nosotros, para que finalizara el principado de Naḥd y para que estuviera Kisrā satisfecho de él.» <1>

El autor no se conformó con destacar a su personaje principal Umru' al-Qays como intelectual, sino que presentó a otro poeta, 'Ubayd Bin al-Abraḥ. Este poeta, aunque no está de acuerdo con Umru' en su ideología, está contra el comportamiento de los enemigos de Umru' que, a su juicio, realizan los deseos de los extraños. Cuando habla con 'Ilbā', dirigente de Banū Asad y asesino del padre de Umru', le dice:

«'Ubayd: - me refiero a que aliarse con al-Mundir y matar a Huṣr no fue un hecho acertado.

'Ilbā: (extrañado) - ... y ¿por qué?, 'Ubayd.

<1> Umru' al-Qays... pág. 53.

‘Ubayd: - al-Mundir hace lo que complace a Kisrà, su principado es una tarja en manos de los persas, su sable está apuntando hacia las tribus árabes en Naýd, Ĥiýāz, Yemen e Iraq, mientras el principado de Kinda es árabe puro y para los árabes...» <1>

A pesar de que algunos libros de historia dicen que Umru' fue a pedir ayuda del César para someter a su tribu, Banū Asad, en la obra rechaza cualquier intervención ajena, y piensa que es un error grave que debe evitarse:

«Hombre 2º: - ¿por que no nos poenmos en contacto con el César para que nos apoye contra al-Mundir y Kisrà?

Umru': - no... no digas eso... el César no es mejor que Kisrà... ambos sueñan en someter esta tierra y humillar a su gente.

Hombre 2º: - ¿qué se puede hacer, Rey?

Umru': - pedimos ayuda a las tribus de Yemen que nos apoyen para enfrentarnos con al-Mundir.» <2>

Ya que Umru' cree que la ayuda debe venir de los árabes y lo contrario en su juicio es traición.

El lenguaje utilizado en la obra es mediocre. Hace uso de algunos versos de Umru' al-Qays y de ‘Ubayd Bin al-Abras, la mayoría de estos versos coinciden con los sucesos de la obra. Además utiliza algunos dichos célebres de Umru' al-Qays, por ejemplo, la famosa frase que dijo al conocer la noticia de la muerte de su padre asesinado por su tribu Banū Asad: - «No me

<1> Umru' al-Qays... pág. 63.

<2> Umru' al-Qays... pág. 67.

despejo hoy ni bebo mañana; hoy, beber, y mañana, obligación...»
(pág. 37).

Algunas intervenciones son bastante largas, como el monólogo de Umru' en la segunda escena (pág. 5-6-7), el autor podría hacerlo más breve para que no fuera aburrido.

El valor literario y artístico es muy escaso en general. Sí, encontramos alguna ventaja al sacar el patrimonio a la luz y enfocarla sobre un personaje histórico destacado y poeta singular.

El autor procura tratar algunos problemas como las ambiciones ajenas y la discrepancia entre los hermanos, pero su tratamiento fue simple, carece de elementos dramáticos. Por otra parte no podemos ver ningún rasgo contemporáneo que sea vínculo y lazo entre el pasado y el presente. Por esto se puede decir que los personajes se han movido dentro del marco histórico y no han tenido fuerza suficiente para llegar y confirmar su presencia entre nosotros.

Al-Šā'ir wa-l-Šu'lūk

("El poeta y bandolero")

Muḥammad Mubārak <1>

‘Urwa bin al-Ward es un poeta, caballero y líder de al-ša‘ālīk ("los Bandoleros") en la época ŷāhilī (preislámica), conocido con el apodo de ‘Urwat al-ša‘ālīk, "Ojal de los bandoleros". Este personaje se ha convertido en una fuente fértil para muchos literatos e investigadores que se inspiran en su vida y crónicas, ya que para muchos de ellos es un ejemplo singular en sus dimensiones humanas.

Muḥammad Mubārak, escritor iraquí escribió esta obra teatral, pieza de televisión, al-Šā'ir wa-l-Šu'lūk, ("El poeta y bandolero"), tomando a este personaje como eje de su obra.

Visión histórica

Este poeta ŷāhilī, preislámico, según las fuentes históricas reunía a los pobres, necesitados y enfermos, les daba de comer y les ofrecía lo que necesitaban para sobrevivir. "Su sentido humanista y social y la generosidad que se le conocía se refleja notablemente en su vida y su actitud hacia los ša‘ālīk, que a veces se sobrepasaban en su comportamiento con él, y a pesar de todo lo soportaba, para no perder su buena relación con ellos". <2>

<1> Dār al-Ḥurriyya li-l-Ṭibā‘a, Bagdad, 1982.

<2> ‘Urwa b. al-Ward y al-Samaw'al, Dīwānā ‘Urwa Bin al-Ward wa-l-Samaw'al. Dār Ṣādir-Dār Beirut. Beirut, 1964, pág. 8.

Este célebre poeta tuvo una vida llena de hazañas y de bondad, hasta tal punto que algunos califas desearon tener alguna relación familiar con él. Así pues, nos cuenta Abū al-Farāy al-Aṣṣfahānī en su libro al-Aqānī, del califa omeya Mu'āwiya Bin Abī Sufyān, que decía: "si 'Urwa Bin al-Ward tuviera alguna hija me habría gustado casarme con ella".<1>

No extrañan las propias palabras del califa sobre este poeta y caballero, que dedicó toda su vida defendiendo los derechos de los pobres y anhelando un régimen social más justo. Pasó toda su vida de "bandido generoso" robando las caravanas de comercio de los ricos y repartiendo lo que caía en sus manos entre los pobres, que hicieron de la casa de 'Urwa su refugio. A este respecto podemos subrayar que su esposa, Salmā, le censuraba por preocuparse por los demás y dejarla sola con frecuencia con sus hijos pequeños, pero él, decidido e insistente, seguía su camino y tiene en relación con esto varios poemas contestando a su mujer, defendiendo su opinión.

La fecha de su nacimiento es desconocida, en cambio, la mayoría de las fuentes históricas aseguran que murió asesinado en el año 616 de C.

La obra teatral

Es una pieza de televisión, según las propias palabras del autor en el prólogo, escrita en prosa, y que consta de tres actos:

<1> Abū al-Farāy al-Aṣṣfahānī; Kitāb al-Aqānī, vol. III, 1ª ed., pág. 73-74. Maṭba'ā Dār al-Kutub al-Miṣriyya, El Cairo, 1929.

El primer acto está formado por cinco escenas cortas; en la primera aparece 'Urwa entre un grupo de pobres enfermos y ancianos, los cuales se han refugiado en él pidiéndole protección y ayuda. Llega un compañero suyo llamado Abū Jurāš y le informa que el botín de la caravana comercial de Qays Bin Zuhayr, líder de la cabila 'Abs, logrado en el asalto, ha sido repartido entre los necesitados. 'Urwa y sus compañeros deciden asistir a la feria del zoco 'Ukāz, para buscar una solución para las diferencias sociales.

La segunda escena representa el zoco 'Ukāz, donde hay un gran movimiento de compra-venta, junto a otras actividades culturales y sociales. Algunos de los hombres de 'Urwa manifiestan su molestia por el comercio con los esclavos.

En la tercera escena un predicador da consejos en el zoco a la gente que forma un círculo a su alrededor, llega hasta allí 'Urwa y sus hombres y más tarde Qays Bin Zuhayr, que reprocha al predicador sus palabras a lo que 'Urwa le contesta amenazándole. Una fuerte discusión se entabla entre los dos.

Qays se retira, mientras 'Urwa y sus hombres siguen paseando por el zoco, asistiendo a los círculos de los poetas y predicadores y hablando con algunos de ellos de la pobreza y la necesidad de un cambio social.

En la escena cuarta, Qays se reúne con sus hombres para pensar en la manera de acabar con al-Ša'ālīk, que empezaban a suponer un peligro para sus negocios.

En la quinta escena 'Urwa y sus hombres se dirigen de noche hacia el monte para congregarse allí, con el fin de reunir las fuerzas contra los enemigos.

El acto segundo está formado por once escenas. En la primera, los líderes de la cábila 'Abs buscan los medios para

matar a 'Urwa y a sus hombres. En la segunda unos hombres llaman a la puerta de la casa de 'Urwa quejándosele del jeque de su tribu llamado al-Ḥulays Bin al-Mugīra, por su injusticia. 'Urwa decide combatirle, pero los enemigos de 'Urwa se enteran de su plan y traman un complot. En la tercera, 'Urwa y sus hombres salen para atacar a al-Ḥulays, pero un desconocido les encuentra en el camino y les avisa de lo que les espera, y de que Qays se había incorporado a al-Ḥulays para luchar contra 'Urwa. Este utiliza un truco: a mucha distancia del pueblo enciende un fuego durante unos minutos, luego lo apaga, y se esconden todos lejos del lugar del fuego.

En la cuarta, los enemigos ven las llamas y se encaminan hacia ellas pero no encuentran a nadie. Este juego se repite varias veces.

En la quinta, los enemigos se desesperan y vuelven al pueblo.

Y en la sexta, algunos hombres del pueblo de al-Ḥulays, que habían sido maltratados, manifiestan su alegría por el trastorno que éste último y sus hombres sufrieron.

La séptima nos representa algunos ejemplos de la injusticia de al-Ḥulays, que ordena a sus hombres robar las propiedades de los demás.

En la octava regresan los hombres que habían ido a averiguar el caso del fuego, desmintiendo la noticia de la supuesta conquista de 'Urwa.

En la novena, 'Urwa ataca el pueblo de al-Ḥulays, el cual cae muerto por una flecha lanzada por 'Urwa. Se llevan el ganado que tiene al-Ḥulays después de haber maniatado a sus hombres.

En la décima, 'Urwa vuelve a su casa; su esposa le recibe tristemente por arriesgar su vida, pero 'Urwa le convence al

final de la honrada tarea que lleva a cabo.

En la décimo primera, 'Urwa y sus hombres encuentran una caravana perdida en el desierto, les ofrecen comida, bebida y les indican el camino. La gente de la caravana se queda sorprendida por la amabilidad de 'Urwa.

El tercer acto consta de diez escenas; en la primera aparece Qays que planea vengarse de 'Urwa, y de repente se le ocurre una idea, secuestrar a la esposa de 'Urwa contando con la ayuda de "Banū al-Naḍīr", tribu judía, y llevarla a la casa de su padre que desea separarla de 'Urwa, ya que la había cautivado en una invasión a su pueblo para luego casarse con ella.

En la segunda, 'Urwa se encuentra en una taberna entre tres judíos que intentan emborracharle; logran su propósito, y se lo llevan a él borracho y a su mujer a la casa de sus suegros.

En la tercera escena el suegro de 'Urwa expresa su deseo de que su hija y su marido se separen. Al mismo tiempo ordena a sus hijos que maniaten a 'Urwa y le lleven al desierto.

En la cuarta aparece 'Urwa amarrado y solo en el desierto, pasa una caravana y le liberan.

En la quinta, recita unos versos que expresan su decisión de recuperar a su mujer a cualquier precio.

Vuelve, en la sexta, a su casa y anuncia a sus hombres la faena que le hicieron los judíos. Todos sus hombres deciden secuestrar a la esposa de 'Urwa y devolverla a su casa.

En la séptima, 'Urwa se encuentra en su casa entre sus dos hijos, Ḥassan y Wahnāb, los cuales juegan con la criada Maryāna (coral).

En la octava, 'Urwa y sus hombres están en el desierto y se encaminan hacia el pueblo de Qays que era el causante de todo lo que le ocurrió a 'Urwa.

En la novena, ʿUrwa y sus hombres llegan al pueblo de Qays, el cual trata a sus gentes injustamente. Los hombres de Qays cuando se enteran de la llegada de ʿUrwa huyen, mientras éste reúne a los maltratados para que luchen junto a sus hombres contra Qays.

En la décima y última escena ʿUrwa está en su casa malherido entre su esposa y sus hijos, triste por no haber realizado todos sus deseos en lo referente a la justicia social. Pero su compañero Abū Jurās^v le tranquiliza diciéndole que un hombre de la cábila Qurayš^v en la Meca, es portador de un honrado mensaje que llama a la justicia, la paz y la unión de los pueblos (se entiende que Abū Jurās^v se refiere al profeta Mahoma). Entonces ʿUrwa muere tranquilo y satisfecho.

Comparación

A través de la lectura del texto teatral y comparándolo con las crónicas históricas sobre ʿUrwa, el lector puede ver claramente que el autor saca gran parte de los acontecimientos de su obra de las fuentes históricas, es decir, el autor es fiel a la historia porque mantiene el marco histórico, y tanto los hechos como los personajes coinciden con la historia, excepto algunos pequeños cambios.

La mayoría de los acontecimientos, personajes y crónicas están sacados del Kitāb al-Agānī de Abū al-Farāy^h al-Aṣṣfahānī, (vol. III, pág. 73-88).

ʿUrwa, en la obra como en la historia, es poeta, caballero, reúne en su casa a los pobres, ancianos y enfermos para mantenerles y ayudarles, asalta las caravanas de comercio de los ricos y luego reparte el botín a los necesitados y él no se

queda con nada de lo que obtiene.

Así pues, el autor construye su obra apoyándose en el libro mencionado anteriormente. Sus pilares principales son las crónicas que vienen en él, como la conquista por ʿUrwa de los Banū Kināna, cautivando a una mujer llamada Salmā, que más tarde será su esposa: También la trampa llevada a cabo por los Banū al-Naḍīr, cábila judía, que secuestran a Salmā y la llevan a casa de su padre. Todo esto figura en el libro tal y como lo relata el autor en la obra.

Junto a estos acontecimientos principales vemos que el autor conserva hasta los hechos secundarios, como el de la conquista de ʿUrwa sobre sus enemigos y el utilizar el truco del fuego (la cuarta escena del segundo acto) que coincide totalmente con lo que viene en el Kitāb al-Aḡānī.

Aparte de esto, el autor utiliza varios versos de ʿUrwa en la obra, también utiliza fragmentos del mencionado libro, por ejemplo el diálogo entre Salmā, esposa de ʿUrwa y su padre después de que ha sido secuestrada y llevada a casa de éste.

«Salmā: - juro por Dios, papá, que no conozco a ninguna mujer árabe que se casara con un hombre mejor que ʿUrwa.

El padre: - pero es un pícaro, su cábila ʿAbs lo echó por su hostilidad e inmoralidad.

Salmā: - no, juro por Dios, que no es así ʿUrwa, porque él es más honrado, moral y generoso...» <1>

Y así precisamente es en Kitāb al-Aḡānī (pág. 76).

<1> Al-Šāʿir wa-l-Šuʿlūk... pág. 74.

Respecto a los cambios que el autor hizo, hay una clara diferencia entre el personaje Qays Bin Zuhayr que aparece en la obra, y el de la historia. Kitāb al-Aḡānī lo describe como un líder fuerte y firme según las propias palabras de al-Ḥuṭay'a, poeta preislámico (Kitāb al-Aḡānī, pág. 74). En cambio, este personaje en la obra es cobarde y temeroso. Quizá el autor lo representa así para destacar por otro lado la valentía de ʿUrwa, porque sabemos que los fenómenos se observan mejor cuando se comparan con sus contrarios.

Los personajes

El protagonista es, sin duda, ʿUrwa, que reúne en su personaje muchas cualidades positivas: generoso, fiel para los compañeros y amigos, valiente... Este personaje está bien perfilado en la obra, se comporta de una manera espontánea, a pesar de su rebeldía contra lo establecido por la sociedad y respeta algunas reglas para no perder el apoyo de algunas clases sociales. Vemos que ʿUrwa, cuando discute con Qays en el zoco ʿUkāẓ, decide matarlo, pero se echa atrás cuando se acuerda de que están en los meses en los que se prohíbe la lucha:

«ʿUrwa: (agitado) - ¿aún no ha llegado el momento de alejar tus maldades de la gente? ¡oh barrigudo de ʿAbs! (Qays quiere retirarse) ¿no te bastas con lo que has acumulado de los robos? y ahora vienes aquí para impedir a la gente que escucha la voz de la justicia. Juro por Dios que si no estuviéramos en los meses de la prohibición de lucha (toca su sable) habría hecho de tu hinchado cuerpo alimentos para los cuervos y las

alimañas.» <1>

‘Urwa en la obra está caracterizado como un pensador que medita las cosas y que expresa en varias ocasiones su opinión de que el sable (símbolo de la fuerza) no es capaz el sólo de reunir a los pueblos y tribus ni de difundir la justicia. Sin embargo, según el autor le falta una propia ideología, una creencia, cuando en realidad, ‘Urwa tenía las ideas muy claras. Lamentablemente el autor olvidó que la ideología de ‘Urwa, es decir, su deseo de lograr la justicia social, repartiendo las riquezas de una manera igualada entre la gente, se consideraba muy avanzada respecto a su tiempo.

Entonces, podemos decir que a ‘Urwa, en realidad, no le hacía falta ninguna ideología, porque tenía la suya propia, muy clara:

«‘Urwa: - no sé, Abū Jurās^v, cómo se pueden repartir las riquezas y reunir a los pueblos en uno sólo. ¿Es el sable el que nos conduce a este fin?, yo dudo que sea él sólo capaz de hacerlo.

Abū Jurās^v: - yo también, ‘Urwa, el sable tiene que ir acompañado de una idea justa, porque si no, pierde su fin.

‘Urwa: - pero, ¿cómo podemos lograr esta idea.

Abū Jurās^v: - esto es lo que tenemos que buscar en la reunión de esta noche.» <2>

Y en otra ocasión cuando está malherido, agonizante, dice:

<1> Al-Sā‘ir... pág. 27.

<2> Al-Sā‘ir... pág. 29-30.

«^UUrwa: (con voz cansada) ¿dónde está lo que he realizado? sigue la injusticia pisando el cuello de la gente... los ricos aumentan su altivez e injusticia... y los pobres que no son dueños de su causa... ¿dónde está? (pronuncia las últimas palabras con dificultad y sigue con una voz cansada e interrumpida), deseaba realizar mi sueño con el sable y los versos, pero comprendí después, al pasar el tiempo, que ellos dos no alcanzan su meta sin una verdadera ideología, que entre todos debemos encontrar.» <1>

Pero en otra parte de la obra vemos una idea distinta y contraria a ésta; aparece ^UUrwa como un revolucionario, violento, que sólo cree en el sable, cuando escucha los consejos de los predicadores. Cuando uno de ellos dice que la situación va a cambiar porque su tierra está comprometida en un mensaje del Cielo, ^UUrwa le contesta:

«^UUrwa: (repitiendo) - cuanto más se apura antes se soluciona (se ríe dolorido) palabras... palabras... palabras, con las cuales consolamos nuestra debilidad... y para que nos ayuden a superar las dificultades. La Tierra necesita quien le limpie la porquería con el sable y no promesas.» <2>

El segundo personaje que desempeña un papel importante es Salmà, la esposa de ^UUrwa, que parece una "válvula de seguridad" que aplaca ánimos de su esposo y sus deseos de castigar a los

<1> Al-Sā^Uir... pág. 91-92.

<2> Al-Sā^Uir... pág. 33.

ricos para ayudar a los pobres. Indudablemente, esto está justificado, porque Salmà es una mujer como cualquier otra, quiere tener a su marido sano y salvo y que no arriesgue su vida. Es una mujer que anhela una casa que reúna a los dos junto a los hijos, y no hay cosa más desagradable para una mujer que la ausencia de su marido, especialmente si la ausencia es para una tarea como la de 'Urwa. Pero a pesar de esto, Salmà reconoce la gran virtud del propósito de su marido:

«Salmà: (consigo misma) - como siempre ¡Oh Dios! va a reunirlos y dirigirlos, dejándome sola, presa de la noche y de la casa.

¿Cuándo va este hombre a dejar esto y pensar en sus propios problemas, cuidando a su mujer y a sus hijos, dejando a aquellos con los cuales sigue sus aventuras, montando albarda de los riesgos (se calla unos instantes) pero no hay remedio, le atraen los bandoleros de una manera natural, como si hubiera nacido para ellos (tristemente). ¡Maldita sea aquella hora en la que me vi atada a él por una fuerza de la que ignoro su realidad, que me dejó incapaz de abandonarlo, a pesar de mi sufrimiento con él...!» <1>

Los otros personajes son secundarios y no tienen una gran importancia.

El conflicto

El conflicto existe entre la riqueza y la pobreza, entre el

<1> Al-Šā'ir... pág. 44.

mal y el bien, entre la justicia representada por 'Urwa y sus hombres "los bandoleros" a los que la sociedad marginaba y maltrataba, y por otra parte los comerciantes y los líderes y jeques de las tribus que se aprovechaban de los pobres y se enriquecían cada vez más. Tal conflicto es agudo y fuerte y da impulso a la acción teatral y la desarrolla para llevarla al punto máximo, ya que 'Urwa, líder destacado del grupo, toma una postura firme y se enfrenta con ellos y con la sociedad. No le protege más que una idea brillante en la que cree rigurosamente, que es la idea de la justicia.

Al margen de este conflicto aparece otro secundario, el que existe entre 'Urwa y su esposa, ya que ésta le reprocha su preocupación por los otros y el arriesgar su vida por ellos. Pero este conflicto acaba cuando 'Urwa convence a su mujer de sus nobles fines y ella lo reconoce.

Juicio y conclusión

La opinión que defiende Muḥammad Mubārak en su obra fue expresada en el prólogo, lamentando algunos fenómenos culturales, como por ejemplo, la creencia absoluta en algunas hipótesis consideradas indiscutibles. Hay quienes creen que la época preislámica fue una época de ignorancia total, idea totalmente errónea. Y lamenta el autor también las crónicas sobre al-Sa'ālīk, porque las fuentes históricas no cuentan de ellos más que las noticias de conquistas e invasiones, mientras aquellos "formaban lógicamente la otra cara, la cara contraria a los aspectos de retraso y hostilidad.

Ellos, en su movimiento armado, formaban una semirrevolución social y espiritual que tenía su programa

político, procurando repartir de nuevo las riquezas para acabar con la pobreza que es un mal absurdo y una verdadera muerte para el hombre. Al mismo tiempo invocaban a abandonar el fanatismo al servicio de la tribu y sustituirlo por un fanatismo al servicio de la unión de todos los pueblos gobernados por un único régimen, que tenga la justicia y el valor del ser humano como lema". <1>

Mubārak procura destacar en la obra esta idea a través de los acontecimientos, y aunque el fenómeno de estos hombres se basa en el heroísmo individual, tiene un significado social muy profundo, porque representan una clase social que se rebeló contra las leyes establecidas por considerarlas injustas y humillantes. Por estos motivos rechazaron aquella vida perra que no les permitía más que ser esclavos de los poderosos y ricos, y por esto el autor aplica todos los esfuerzos para representarnos a los bandoleros como gente muy honrada a pesar de algunos defectos. Son ladrones, sí, pero "ladrones nobles", "bandidos generosos", si se nos permite la expresión, porque roban a la medida justa, para cubrir las necesidades de los pobres y enfermos y no roban a cualquiera, sino sólo a los que se lo merecen. Por esto vemos un hecho en la obra que corrobora esta tesis o este concepto: cuando ʿUrwa encuentra una caravana perdida desde hace días, sedienta y hambrienta, la ayuda ofreciéndole de comer y beber y les indica el camino, negándose a robarla pese a las insistencias de algunos de sus hombres:

«ʿUrwa: (con firmeza) - tú piensas, ¡ah ʿAmr! que no

<1> Al-Sāʿir... pág. 8.

somos más que unos ladrones?, juro por Dios que ningún día me encontré apurado en mi Cábila 'Abs, pero yo soy hombre de palabra, mi pueblo me respeta y me antepone a su líder, pero yo lo abandoné para apoyar a los pobres, porque la pobreza es la muerte del hombre en esta tierra.» <1>

Por otro lado es preciso decir que las crónicas y los cuentos sobre al-Ša'ālīk, incluso su poesía, se consideran como una materia prima muy adecuada para ser núcleo de cualquier género literario, sobre todo el teatro, puesto que estos cuentos y noticias disponen de los elementos dramáticos necesarios: acción, personajes, conflicto... "Y ellos mismos fueron los primeros en divulgar sus aventuras a través de su poesía que recitaban con orgullo y admiración creando una materia fértil para los narradores en las tertulias, e incluso las propias tribus narraban aquellas aventuras considerándolas como patrimonio brillante de la tribu; y hasta los débiles y fracasados que no tenían la valentía precisa para pertenecer a los "bandoleros", las narraban añadiendo y exagerando la acción original y sus consecuencias para enriquecer su imaginación y su incapacidad. Artísticamente es una cuestión sencilla, ya que las aventuras de al-Ša'ālīk son naturalmente aventuras cuyo protagonista es el mismo bandido". <2>

Hay varias observaciones sobre la obra, mencionaremos las más destacadas: en la segunda escena del primer acto, que

<1> Al-Ša'ir... pág. 63-64.

<2> Muḥammad Ra'yab al-Nayyār, Hikāyāt al-Šuṭṭār wa-l-ʿAyyārīn fī al-Turāt al-ʿarabī, op. cit., pág. 114.

representa el zoco 'Ukāz donde se realizan los negocios, especialmente el de esclavos, el autor pretende destacar este fenómeno de la injusticia social, pero en realidad alarga la escena muchísimo sin ninguna necesidad, y que podía ser más reducida porque el objetivo de esta escena era mostrar al espectador o al lector este aspecto que existía.

Otra observación es que la obra en conjunto está dividida en numerosas escenas, en su gran mayoría muy cortas; esta cantidad de escenas dificulta la tarea de llevarla al escenario, porque el movimiento es demasiado rápido, pero sin duda no habrá muchas dificultades para su representación como pieza de televisión, como indica el autor.

Al-Šarāra
(*"La chispa"*)
Ma'add al-Ŷubūrī <1>

Esta obra teatral, del escritor iraquí Ma'add al-Ŷubūrī, trata del conflicto árabe-persa a finales del siglo VI y principios del siglo VII, durante el reinado del célebre rey persa "Kisrà" (Cosroes II), cuyo reino duró entre el año 591 y el 628. En esta época existía un reino árabe, el Reino de Ḥīra, al sudoeste del Éufrates, gobernado por los lajmīes (al-Lajmiyyūn), una dinastía árabe que reconoció la soberanía de los sasánidas cuando llegaron al poder. Pero gozaba de un grado considerable de autonomía y se convirtió en un centro de cultura árabe. <2>

Así pues, el reino árabe pertenecía militar y administrativamente al reino persa. El último rey árabe de los lajmīes en Ḥīra fue al-Nu'mān Bin al-Mundir, que gobernó entre el 580 y el 602 y fue despojado del trono por Cosroes, que lo puso en prisión, donde murió.

Visión histórica

Según las fuentes históricas, Cosroes II, rey persa, conocido por su enorme palacio Īwān Kisrà en "al-Madā'in" (Ctesifonte), un pueblo no lejos de Bagdad, surgieron algunos problemas y discrepancias entre él y el rey de Ḥīra al-Nu'mān.

<1> Ejemplar escrito a máquina, 1981.

<2> Véase Encyclopédie de l'Islam, III, pág. 478.

Cosroes mandó una carta a al-Nu'mān pidiéndole que le visitara en al-Madā'in, por lo que al-Nu'mān presintió un verdadero peligro, y se refugió en varios pueblos árabes provocándoles a la lucha contra Cosroes; pero la mayoría de ellos no estaban dispuestos a luchar contra un rey tan fuerte como Cosroes, y por fin al-Nu'mān decidió ir a ver al rey persa, y nada más llegar, Cosroes ordenó a sus soldados que lo llevaran a la cárcel donde permaneció hasta su muerte. <1>

Otros libros hablan más detalladamente, analizando las causas y los motivos de este conflicto, destacando el papel que desempeñó un poeta árabe, 'Adī Bin Zayd, escritor y traductor personal de Cosroes.

Hablan de que este poeta pretendía avivar la discrepancia entre Cosroes y al-Nu'mān. Este último mandó a 'Adī una invitación; 'Adī pidió permiso a Cosroes y se marchó a al-Ḥīra, al-Nu'mān lo recibió y lo encarceló, y desde su cárcel mandó un poema a su hermano, que se encontraba con Cosroes, pidiéndole que le transmitiera la noticia de su encarcelamiento para que éste interviniera. Efectivamente, Cosroes ordenó a al-Nu'mān que liberara a 'Adī, pero desgraciadamente la carta de Cosroes llegó demasiado tarde, ya que 'Adī había sido asesinado unos días antes. Al-Nu'mān se arrepintió después y quiso salvar la situación, sustituyendo a 'Adī por su hijo Zayd, al cual envió al palacio de Cosroes donde permaneció muchos años al servicio de este rey. Zayd quería vengar a su padre y esperaba una

<1> Al-Ṭabarī, Tārīḥ al-Ṭabarī, vol. II, pág. 205-206. Dār al-Ma'ārif bi-Miṣr, 2ª ed., El Cairo, 1968.

- Abū al-Faraḡ al-Aṣfahānī, Kitāb al-Aḡānī, vol II, pág. 544-545. Dār al-Ṣā'ib, El Cairo, 1969.

oportunidad. Un día oyó que Cosroes estaba buscando mujeres de ciertas cualidades para servir en su palacio; Zayd le dijo que este tipo de mujeres existían en la familia de al-Nu^ʿmān. Sin vacilación, Cosroes mandó a Zayd con otro hombre para transmitirle a al-Nu^ʿmān su deseo. Esta petición provocó el enfado de al-Nu^ʿmān que, ofendido, contestó a Cosroes que no podía satisfacer su petición. Zayd y el mensajero transmitieron la contestación a Cosroes exagerando mucho para aumentar su odio. Cosroes mandó a al-Nu^ʿmān que le visitara y al-Nu^ʿmān asustado empezó a buscar apoyo, pero todos los pueblos lo rechazaban, hasta que llegó a un lugar llamado Dī-Qār donde se encontraba la tribu "Banū Šaybān". Uno de sus líderes más valientes, Hānī Bin Mas^ʿūd, le aconsejó que le dejara a su familia y sus bienes y se fuera a ver a Cosroes a pedirle disculpas. Efectivamente, al-Nu^ʿmān se fue y Cosroes le encarceló hasta la muerte.

Cosroes designó a un hombre llamado Iyās Bin Qubayša al-Ṭā'ī, rey de Ḥīra, para que obligara a Hānī a mandarle los bienes de al-Nu^ʿmān, pero Hānī rehusó hacerlo, lo cual causó un gran enfado a Cosroes. Por otra parte, la tribu Bakr conquistaba a otros pueblos causando disturbios al reino Ḥīra. Bakr residía en los veranos en Dī-Qār, junto a Banū Šaybān, lugar que se hallaba cerca de la conocida ciudad de al-Kufa. Cosroes decidió mandar un ejército para derrotar a estas cabilas.

El ejército persa emprende su camino y mientras tanto las tribus árabes enemigas empiezan a prepararse; Bakr elige a Ḥanẓala Bin Ṭālaba Bin Sayyār como su líder, mientras Hānī dirige su tribu de Banū Šaybān. Los dos ejércitos se encuentran cerca del lugar anteriormente mencionado, combaten duramente y al final las tribus árabes derrotan al ejército persa y sus

aliados árabes, y cuando llega la noticia al rey de al-Ḥīra, Iyās, éste huye dirigiéndose a Cosroes. Esta batalla es conocida en la historia con el nombre de Dī-Qār. <1>

La obra teatral

La obra consta de diez escenas; aparece en la primera el palacio de Cosroes, "Īwān Kisrā", donde se encuentran: el rey, la reina "María", al-Nu^ʿmān Bin al-Muḍir, y Zayd Bin ʿAdī. Al-Nu^ʿmān alaba a la gente del desierto y sus costumbres y al hombre árabe en especial. En cambio, Cosroes le contesta criticando a los árabes y sus costumbres. La discusión llega a un punto culminante y al-Nu^ʿmān abandona furioso el palacio de Cosroes.

La segunda representa una bodega persa. En ella se hallan algunos soldados persas que están borrachos. Se deducen de sus diálogos algunas muestras de la injusticia de Cosroes y se quejan de la guerra con los bizantinos y con otros más de las cuales no cosechan -según sus palabras- más que la muerte y el sufrimiento. En este momento, entra en la bodega un hombre perseguido por los confidentes de Cosroes; al final, le llevan fuera de la bodega.

En la tercera, Cosroes está en su palacio con el comandante de su ejército, Šaharbarāz, la reina y Zayd. El comandante informa a Cosroes de que su ejército está listo para combatir a los bizantinos, pero Cosroes le dice que no le preocupan éstos

<1> Muḥammad Aḥmad ŷād al-Mawlā, Ayyām al-ʿArab fī-l-Yāhiliyya, ("Las tres batallas árabes en la época preislámica"). Dār Iḥyāʾ al-Kutub al-ʿArabiyya, Egipto, s.d., pág. 6-39.

tanto como al-Nu^cmān, que le criticó y le rebatió en su propio palacio. El comandante le asegura que está dispuesto a traerle la cabeza de al-Nu^cmān si es lo que él desea. Mientras Zayd propone a Cosroes que humille a al-Nu^cmān pidiéndole a su hermana al-Far^cā' para que sea la sirvienta de la reina María.

En la cuarta estamos en el palacio de al-Nu^cmān, que está reunido con su hermana al-Far^cā' y otros dos de sus seguidores, Ḥaṇṣala y Ḥānī. Todos ellos piensan qué pueden hacer contra Cosroes que sigue insultando a los árabes. Al mismo tiempo critican la postura de Zayd considerándole como un traidor.

En la quinta, en una parte del palacio de Cosroes, Zayd y el comandante Šaharbarāz hablan de una invitación a al-Nu^cmān al palacio de Cosroes. Entra en escena Ḥāmarz que es un líder en el ejército, acompañado por la reina. Zayd y Šaharbarāz abandonan el lugar, mientras la reina y Ḥāmarz hablan de la conspiración que están llevando a cabo contra Cosroes, ya que la reina piensa que Cosroes la abandonará tarde o temprano y buscará otra esclava para sustituirla.

Ḥāmarz llega en la sexta escena al palacio de al-Nu^cmān, y le trasmite la invitación de Cosroes. Al-Nu^cmān la acepta a pesar de la protesta de su hermana y sus amigos. Deja su familia y sus bienes a cargo de Ḥānī al-Šaybānī y se marcha.

La séptima representa el palacio de Cosroes. Llega al-Nu^cmān y se encuentra con Cosroes, la reina, Ḥāmarz y Zayd. Se produce una fuerte discusión entre al-Nu^cmān por una parte y los demás por otra. Cosroes le pide a su hermana para servir a la reina, y al-Nu^cmān le contesta duramente. Cosroes llama a sus soldados para que maniaten a al-Nu^cmān, saca su daga y le da una puñalada; Zayd también saca su daga y cae muerto al-Nu^cmān.

En la octava escena al-Far^cā', hermana de al-Nu^cmān, está

triste, llama al pueblo para que se venga de Cosroes.

Hānī y Hanzāla convencen a todo el pueblo para luchar contra Cosroes, incluso a los vacilantes, y al final reparten armas y se preparan para la lucha.

En la novena Zayd y Hāmarz están en el palacio de Cosroes. Se entiende, por el diálogo, que Hāmarz está encargado de ir a Dī-Qār para combatir al pueblo de al-Nu^cmān y a otros pueblos árabes. Zayd procura convencer a Hāmarz de las dificultades de esta tarea, advirtiéndole que Cosroes intenta alejarle porque le odia, y le pide a Hāmarz que prepare una conspiración contra Cosroes. El motivo de este odio es porque Cosroes no le dio a Zayd el reino de al-Hīra después de matar a al-Nu^cmān. Este diálogo entre Zayd y Hāmarz lo escucha Cosroes, el cual saca su daga y mata a Zayd. Después llega un mensajero para avisar a Cosroes de que los árabes se negaron a entregar los bienes de al-Nu^cmān y están dispuestos a luchar contra los persas. Y al final de la escena Cosroes manda a su ejército para combatir a los árabes. La décima y última representa a los combatientes árabes que están a la espera del ejército persa, que llega más tarde y se encuentran las dos fuerzas en una batalla en la que se derrota al ejército persa. Las noticias de esta derrota llegan a Cosroes que siente horror y reconoce la derrota de su ejército.

Comparación

Después de una lectura del texto teatral y conocer sus acciones y personajes y comparándolo con las fuentes históricas, vemos que el autor es considerablemente fiel al marco histórico. Conserva los acontecimientos de la historia, sobre todo los

principales.

Lo mismo pasa con los personajes, son en su mayoría reales e históricos, como Šaharbarāz, que era el comandante del ejército de Cosroes en su guerra con los bizantinos, en la que triunfaron los persas según Tārīj al-Tabarī, vol II, pág. 185. En la obra el autor realiza un cambio pequeño respecto a este personaje, que se incorpora al ejército de los bizantinos contra el ejército persa.

Aparece también Hānī al-Šaybānī en la obra como uno de los seguidores de al-Nu‘mān, y en la realidad Hānī es un héroe de Banū Šaybān, y lo mismo se puede decir de Ḥanzala Bin Ta‘laba que presidía su tribu, Bakr, contra los persas.

Pero el autor realiza otros pequeños cambios con relación a la historia, como el no mencionar a ‘Adī Bin Zayd sino a su hijo Zayd Bin ‘Adī, que en la obra es asesinado por Cosroes cuando descubre sus malas intenciones contra él. Mientras que la historia habla de que ‘Adī, poeta árabe y traductor de Cosroes, conocedor del idioma persa, fue asesinado por al-Nu‘mān, y luego Cosroes utiliza al hijo de ‘Adī, llamado Zayd en lugar de su padre (Tārīj al-Tabarī, vol. III, pág 193. Kitāb al-Aqānī. vol. II, pág. 519).

Los personajes

El protagonista es al-Nu‘mān, al que el autor perfila como héroe nacional que defiende todo lo árabe y que se enfrenta con los fanáticos, rencorosos y enemigos de los árabes, especialmente el rey persa Cosroes. Escuchemos estas palabras de al-Nu‘mān cuando habla con Cosroes:

«Al-Nu‘mān: - ¿has visto alguna vez un campo inmenso como el horizonte con su alegre gente? aquel es mi pueblo, ¿has visto un fuego encendido día y noche, puertas abiertas para los visitantes, senos de seguridad y amparo?. Estas son nuestras casas. ¿Has visto a jinetes montados en sus caballos que son capaces de competir con la corriente, caballeros que nunca se rebajan por nada en el mundo y el honor es protegido por ellos?. Esas son mis gentes. A veces están de acuerdo y otras veces están en discrepancia, pero cuando se extiende la noche o sopla el viento se unen como si fueran un solo cuerpo.» <1>

Es valiente también hasta el punto de que se atreve a criticar e insultar a Cosroes en su propia casa, entre su gente y sus soldados, incluso cuando está maniatado por los soldados, y sobre todo cuando Cosroes le expresa su deseo de poner a la hermana de al-Nu‘mān al servicio de la reina:

«Al-Nu‘mān: - di lo que quieras, pero nunca podrás lograr esto. Una mujer como mi hermana prefiere la muerte a ser criada de tu mujer.

Cosroes: - yo tampoco la aceptaré de criada en mi palacio.

Al-Nu‘mān: - ¿quién eres tú? has hablado mucho de mi pueblo y lo has insultado; óyeme, Cosroes, una ruina abandonada en el desierto es más limpia que tu palacio, una estaca en una tienda de un pastor de mi

<1> Al-Šarāra... pág. 6-7.

pueblo es más honrada que este, tu trono.

Cosroes: - ¡basta!

Al-Nu^ḥmān: - un camello en mi patria, leproso y sarnoso, es mejor que tú.» <1>

En fin, al-Nu^ḥmān reúne en la obra muchas cualidades positivas, es sincero, franco, amistoso y hombre de palabra. Cuando le invita Cosroes a su palacio acepta la invitación y no quiere cambiar su decisión pese a las insitencias de sus familiares y amigos para que rechace tal invitación:

«Al-Nu^ḥmān: - bueno, digamos que me engañará, me matará... ¿esto es lo que habéis pensado?... aunque sea así no me echo atrás, sea lo que sea. Quizá en mi muerte haya otra vida nueva en la que no agachemos la cabeza.» <2>

Otro personaje destacado en la obra es Cosroes, que desempeña un papel singular en la acción teatral. Aparece cruel, injusto, que sólo conduce a su pueblo a fuerza del látigo. Escuchemos este diálogo entre algunos de sus soldados en una bodega:

«Soldado 3: - Nos estamos hundiendo... sufrimos, mientras sus lacayos gozan de todo; la prosperidad para ellos y los grilletes para nosotros. Regamos la tierra con nuestra sangre para que reverdezca, y después se lleva toda la cosecha al palacio de Cosroes.

Soldado 2: - ¿y para qué luchamos? nos empujamos nosotros

<1> Al-Šarāra... pág. 51.

<2> Al-Šarāra... pág. 41.

mismos a otras desgracias, no acabamos de huir de una guerra, hasta que nos vemos empeñados en otra, ayer una guerra allí, hoy con los romanos, ¿qué ganamos con la guerra más que el hambre y la desgracia? <1>

Además Cosroes es el antagonista de al-Nu^ḥmān. No mantiene su palabra, ya que invitó a éste a su palacio, pero lo engañó y lo mató. Es también presumido, orgulloso, piensa que ni al-Nu^ḥmān ni ningún otro puede hacerle daño alguno.

«Cosroes: - pero... digamos ¿qué puede hacer al-Nu^ḥmān? Si quiere que embista esta piedra (indica al trono).» <2>

En cuanto al personaje de Zayd, simboliza al traidor, que está al servicio del enemigo, trabaja como espía contra su pueblo, por esto al-Nu^ḥmān le censura incluso delante de Cosroes:

«Al-Nu^ḥmān: (se dirige a Zayd) - ¿desagradeces la virtud de la arena y el calor de tu pueblo? ¿no sabes que tu patria no reconoce a los ingratos como tú? pero extiende la mano próspera, la sangre del corazón y la luz de los ojos para los gratos.» <3>

Aparte de esto Zayd es un personaje de poca confianza en sí mismo, que no tiene una personalidad firme.

Primero propone que sea Šahrabārāz el enviado personal de Cosroes para al-Nu^ḥmān, y cuando ve que los reyes prefieren a

<1> Al-Šarāra... pág. 11.

<2> Al-Šarāra... pág. 18.

<3> Al-Šarāra... pág. 3.

Hāmarz, él automáticamente cambia de opinión y prefiere al otro.

Zayd no fue criticado por al-Nu^ʿmān sino por todo el pueblo, porque ya se ha dicho que es el símbolo de la traición:

«El hombre segundo: - ¿quién sabe lo que esconde Cosroes?
¿cómo procura la amistad de Zayd, el asunto es
sospechoso!

Hānī: - Zayd se congracia con Cosroes hace mucho tiempo.

¿Qué se espera de quien traiciona a su pueblo!

Al-Nu^ʿmān: - hasta los traidores no aceptan vivir
humillados. Sólo Zayd lo acepta, es como una rama
arrancada y cariada.» <1>

Y para castigar a Zayd y para que el autor esté seguro de
su destino negro, lo mata a manos de Cosroes, como consecuencia
de su mala conducta.

El conflicto

El conflicto se desarrolla desde el principio de la obra.
Observamos un conflicto entre árabes y persas más que entre al-
Nu^ʿmān y Cosroes, vemos un odio y un rencor ciego entre las dos
partes. Cosroes dice de los árabes:

- «Cuando conocí las virtudes de mi pueblo, vi
que sus gentes y sus señoríos son los mejores en
todo... me dije a mí mismo: ¡oh Cosroes! ¿qué hay en
los otros pueblos? Vi que La India tiene su sabiduría,
La China tiene maravillosos productos, los romanos

<1> Al-Šarāra... pág. 23.

tienen Las mejores ciudades. Luego miré a los árabes del desierto y no vi ninguna cualidad buena.» <1>

Y al contrario, los árabes piensan igual de los persas, que no tienen palabra, que son traidores, pérfidos y falsos.

Cuando Cosroes invita a al-Nu^cmān, sus amigos y familiares le aconsejan que no vaya:

«Hānī: - tenemos el engaño de los reyes persas, y tú eres nuestro señor.

Hanzala: - ¿quién callaría si te tocara Cosroes? tenías que rechazar la invitación.

Al-Nu^cmān: - aceptar la invitación es mejor que rechazarla, ¡oh Hānī! yo reconozco los engaños de los reyes persas.» <2>

En fin, este conflicto es muy fuerte y agudo y ayuda a desarrollar la acción y llevarla al punto culminante de la tragedia.

Juicio y conclusión

Indudablemente el autor pone ante sus ojos las circunstancias actuales de la guerra entre Iraq e Irán, con toda la problemática que representa esta guerra: odios, rencores y agresiones. Todo esto lo tiene en cuenta al tratar el conflicto histórico entre las dos partes, en los siglos VI y VII. Esto es lógico porque hay muchas semejanzas entre las dos épocas,

<1> Al-Šarāra... pág. 4.

<2> Al-Šarāra... pág. 40.

incluso en varios detalles, como por ejemplo, las palabras del hombre que rechaza ir al ejército para luchar; (escena segunda). Esta situación coincide en realidad con la posición de millares de soldados que se encuentran obligados a combatir en una guerra insulsa, sin tener el menor convencimiento de sus motivos ni el menor entusiasmo.

«Soldado 2: - ¿quién puede rehusar?

El hombre: - No... yo rehuso, todos rehusamos... ¿qué combate es éste?, salimos de una guerra perdida y entramos en otra. Nos derrumbamos como las paredes y nos talan como a las ramas (señala a los confidentes de Cosroes), para satisfacer vuestros placeres, tú y tú y vuestro señor Cosroes.» <1>.

También sentimos en las palabras de al-Nu^ʿmān, cuando critica la discrepancia que amenaza la unión y la existencia de los árabes, como si fuera una voz actual que coincide con la vida árabe contemporánea, ya que se convirtió en un tópico por tanta repetición, considerándolo como la razón principal de todos los problemas que padece el Mundo Árabe.

«Al-Nu^ʿmān: - ... en cuanto a nosotros, no somos más que tribus esparcidas en la Tierra, nos matamos entre nosotros, y es más extraño que algunos de nosotros apoyemos a los persas. Hablasteis de Zayd, pero yo os pregunto: ¿qué quiebra el corazón, esta discrepancia, o aquel traidor, Zayd Bin ^ʿAdī? Si no estuviéramos así ¡oh amigos!, no pensaría Cosroes en humillar a los

<1> Al-Šarāra... pág. 14.

árabes.» <1>

El autor quizá alude en esta escena a la posición de algunos árabes que apoyan a Irán en su guerra contra Iraq, y por esta razón nos representa a Zayd humillado y sin voluntad, lo cual nos explica la situación de los que traicionan a sus hermanos. Al final, este Zayd fue asesinado por el mismo Cosroes.

Se puede observar asimismo que se encuentran en varios puntos de la obra exageraciones y a veces muy grandes, que se oponen totalmente a los conocimientos históricos; por ejemplo, al-Nu^ʿmān, según los datos históricos, no era tan valiente en su postura hacia Cosroes, sino todo lo contrario. Pero lo que está claro es que el autor, como otros muchos, se ha montado en las olas de la política, las olas del fanatismo y del falso entusiasmo, que nutren las circunstancias políticas actuales, y así, quiere dar una imagen brillante de los árabes y otra oscura de los persas.

Respecto al lenguaje vemos que el autor utiliza una lengua bella y unos diálogos vivos en un árabe clásico y puro. Los versos cortos utilizados casi en toda la obra le permiten un cierto movimiento más rápido y además el diálogo es concentrado y las intervenciones de los personajes son cortas, lo cual impide el posible aburrimiento del lector o espectador.

En resumen: esta obra, si no fuera por las exageraciones y los tópicos, podríamos considerar una obra aceptable por su valor literario y artístico.

<1> Al-Šarāra... pág. 26.

Al-Bāb

("La puerta")

Yūsuf al-Ṣā'ig <1>

El poeta iraquí Yūsuf al-Ṣā'ig es el autor de la obra teatral al-Bāb, escrita en prosa y de un solo acto. Su acción está inspirada en Las Mil y una noches concretamente en el cuento de Simbad ("al-Sindibād") en el relato del cuarto viaje, noche 553-554. El argumento es el siguiente:

En este viaje Simbad llega después de muchas aventuras a una isla donde se establece y se casa.

La costumbre de la isla era enterrar vivo al marido o a la mujer cuando muere su pareja. Por casualidad muere la mujer de Simbad. El pueblo prepara la celebración del entierro. Después de haber bajado el cadáver de la esposa a la tumba que es una cueva grande, como un pozo, se acerca la gente a Simbad, le consuelan y pretenden enterrarle con la esposa. A pesar de sus protestas, le cogen, le atan y le bajan a la tumba (cripta) con algo de comida y bebida, y cierran la boca de la cueva.

Después de un tiempo meten otro cadáver y una mujer viva, también con comida y bebida. Simbad la ve pero ella no lo ve a él; éste coge una tibia de un muerto, se acerca a ella y la mata para quedarse con su comida.

Así estuvo cierto tiempo, hasta que un día oyó un ruido, se acercó y vio una fiera que escapó al ver a Simbad; éste la siguió hasta el fondo de la cueva donde vio un hilo de luz, y cuando se acercó encontró un agujero por donde entraban las

<1> Yūsuf al-Ṣā'ig, Al-Bāb ("La puerta"). Maṭba'at al-Adīb al-Baghdādiyya, Bagdad, 1986.

fieras para devorar a los muertos. Por allí salió Simbad y se quedó tranquilo y alegre. <1>

Argumento de la obra

La obra, cuyos personajes son: El, Ella, el juez, el fiscal, los guardias y otros, empieza en una sala de tribunal, donde se juzga a El. El fiscal lee el texto del pacto firmado por el matrimonio al casarse, que se resume en que cada uno promete y acepta que le entierren si muere su compañero.

Después el fiscal se dirige hacia el público explicándole la situación del marido, que rechaza cumplir la promesa después de la muerte de su esposa. El juez le pregunta por esa actitud y El le contesta que firmó el pacto cuando estaba muy enamorado y vivía un estado de éxtasis parecido al de los poetas. El protesta y rechaza que le entierren, mientras el tribunal procura que se cumpla el pacto para evitar cualquier tipo de rebeldía semejante en el futuro. El fiscal intenta convencerle para que acepte el entierro en público, y le promete que lo sacará de la tumba clandestinamente después de un día o dos. Al final acepta la propuesta del fiscal y le bajan a la cripta con el cadáver de su mujer, en un ambiente de fiesta. Pasa allí momentos horribles, entre el miedo y la esperanza. Pasan unos días y abren la boca de la cripta, bajan un ataúd y luego a una mujer con vida (Ella). El se acerca a Ella, intenta tranquilizarla, y conversan largo rato.

El le habla a Ella de la promesa del fiscal y la invita a

<1> Alf Layla wa-Layla ("Las Mil y Una Noches"). Al-Maṭbaʿa al-Kaṭūlīkiyya, Beirut, 1957, tomo IV, pág. 215-217.

salir con él fuera de la cripta en el caso de que el fiscal cumpla su promesa. A medida que pasa el tiempo pierden la esperanza, pero nace y crece el amor entre los dos sintiendo como si nacieran de nuevo.

Termina la obra y los dos están abrazados.

Comentario y conclusión

El título que ha elegido el autor para su obra al-Bāb, ("La puerta") es significativo y está vinculado con el contenido. Es la puerta que separa la cripta y el mundo, la vida y la muerte.

La puerta está presente constantemente en la obra:

«Ella: - no jures... yo te creo... pero ¿quien va a abrir la puerta?

El : - la van a abrir... o la abriremos nosotros... no cabe duda... ¡oh, horrible puerta! Puerta que separa, en realidad, la muerte de la vida, la realidad de la fantasía...» <1>

Se puede considerar esta obra como una obra mental, porque trata temas abstractos. Los temas son varios y el autor no se concentra en uno solo. Nos encontramos con la esperanza, el amor, la rebeldía y la desesperación.

El diálogo siguiente entre El y Ella representa el sentido de la esperanza y la desesperación, la afirmación de que la vida sin esperanza es imposible; y, al contrario, es posible aunque sólo haya un punto pequeño de esperanza. Los dos protagonistas

<1> Al-Bāb... pág. 75.

viven una situación terrible, pero lo que les hace seguir viviendo es esa esperanza, sobre todo para El, que espera el cumplimiento de la promesa del fiscal:

«Ella: - algo extraño... ¿tú crees que el fiscal va a cumplir su promesa?

El: - esto es lo que dijo.

Ella: - ¿y tú lo has creído?

El: - no tenía otro remedio ¿crees que me ha mentado?

Ella: - claro... ya han pasado dos noches... desde que has llegado aquí... ¿dónde está entonces?

El: - quizá venga en cualquier momento.

Ella: - y quizá no venga nunca...

El: - ¿por qué dices esto? ¿por qué quieres desesperarme? si no te importa la vida... si quieres morir... pues yo no quiero...

Ella: - disculpa... no me refería a esto...

El: - sí, te has referido a esto, y si no ¿cómo sabes que no vendrá nunca? ¿eh?... aunque supongas que no vendrá... para no herirme y para que tenga un rayo de esperanza... dímelo por cortesía... míenteme... disimula que me crees... haz como aquellos que hacen con los enfermos incurables cuando les mienten, para que tengan paciencia y esperanza.» <1>

Hay también algunos aspectos políticos, aunque sencillos. Se trata de una situación de rebeldía contra las autoridades que causa al gobierno miedo e inquietud; pero, al mismo tiempo, éste

<1> Al-Bāb... pág. 68.

se empeña en mostrar que no hay nada fuera de la normalidad, que es la actitud de los gobiernos casi siempre. El fiscal y el juez se inquietan ante el rechazo de El, que no acepta el entierro con su esposa. Esta situación empuja al fiscal a conspirar con el acusado, con el fin de que queden bien las autoridades ante el pueblo. Este comportamiento es hasta cierto punto real y conocido entre las autoridades:

«El juez: - hay que tener paciencia... y si no, su actitud va a ser como modelo a seguir por otros y esto va a ser extemadamente perjudicial... es la primera vez que nos encontramos con una rebelión como esta... es peligrosa su difusión, porque anima a otros a hacerlo... tenemos que esforzarnos para ocultar el caso. Nadie tiene que saber que una rebelión de este tipo ha ocurrido. Y tenemos en segundo lugar que convencerle por todos los medios, que cumpla su promesa voluntariamente, o por lo menos que les parezca a los demás que están cumpliendo la promesa voluntariamente.» <1>

Otro tema destacado en la obra es el amor, que es como si fuera la vida para el autor. Cuando nace el amor entre El y Ella, los dos se agarran a la vida y la saborean alejando el fantasma de la muerte:

«Ella: - ¡qué bonito es!... tu voz tiembla... dime otra vez que me quieres y que no me tienes mas que a mí...

El: - no te tengo mas que a ti... vida mía...

Ella: - ven (se abrazan)... cuando la mujer es amada, el amor le ayuda a aceptar la muerte...

El: - ... si_no la vida...

Ella: - ¡qué bonita es tu voz cuando dices esto!... di: querida mía, otra vez...

El: - querida mía...

Ella: - sí, sí, no dejes de decirlo, susurra en mi oído cuando te abrazo. ¿No te parece que estamos muriendo?

El: - no, me parece que estamos naciendo... ven.

Ella: - estoy aquí... (grita)... ¡Dios!... ¡Dios! ¡qué bonita es la vida!...» <1>

Una de las partes más bonitas de la obra es el soliloquio que pronuncia El, cuando está solo en la cripta, expresando su amor a la vida.

«El: - ... cuando mueres y la vida está a distancia de unos pasos (señala hacia arriba)... ésta es la distancia, unos escalones de mármol... luego una puerta de hierro y un candado, y termina todo. Nada más que atravesar esta puerta. La puerta es el problema, si la atraviesa, sería una persona nueva. Yo tengo mis proyectos, ¡estúpidos!, estoy lleno de vida, mi corazón está lleno de deseos, y mi cabeza está llena de sueños... puedo, si queréis, cultivar trigo, o cavar un pozo, o conquistar a una chica, o engendrar hijos; mirad, este es un crimen... es un crimen matar a un ser que puede aportar la existencia,

fuerza y vida...» <1>

Una de las deficiencias claras de la obra es que algunos monólogos son muy largos, que hacen imposible representarla; por ejemplo: (pág. 26-40) y (pág. 42-43).

Además la acción es imaginativa e irreal, no tiene nada que ver con la realidad. Y si los cuentos de Las Mil y Una Noches son interesantes y bonitos, es por el ambiente exótico y fantástico que describen, pero en el caso de esta obra cabe la pregunta: ¿qué interés se puede conseguir de una obra teatral inspirada en un cuento fantástico, sin vincularla a la realidad?. No hay ningún interés, porque la obra se mueve dentro de un mundo que no sale de esa fantasía.

El lenguaje está en general cuidado, y llega a ser en algunas partes poético, ya que el autor es poeta.

<1> Al-Bāb... pág. 30.

Šahrazād

("Shehrezada")

Tawfīq al-Ḥakīm <1>

Šahrazād de Tawfīq al-Ḥakīm fue escrita en el año 1934 o en el año 1928 y publicada en 1932 <2>, y está formada por siete cuadros.

Los dos protagonistas principales, Šahrazād y Šahriyār, están inspirados en Las Mil y Una Noches.

Esta obra pertenece al "Teatro Mental" que trata temas absolutos como: la fuerza y la ley, el arte y la vida y el juicio y el corazón.

¿Cómo trata al-Ḥakīm su tema? y ¿cómo dibuja sus personajes inspirados en Las Mil y Una Noches, que ya eran conocidos para cualquier lector o espectador?

Desde el principio se puede decir que al-Ḥakīm no sigue firmemente los cuentos populares de Las Mil y Una Noches porque inventa acciones y añade personajes según las exigencias del arte.

Su obra empieza cuando ya han transcurrido las mil y una noches.

En Šahriyār ya ha muerto el deseo de venganza o está a punto de morir. Al-Ḥakīm no hace referencia al pasado de Šahriyār pero se sobreentiende en el texto: la esposa de este rey lo engañó con uno de sus esclavos. Šahriyār mandó asesinar a

<1> Tawfīq al-Ḥakīm, Šahrazād. Dār al-Kitāb al-Lubnānī, Beirut, 1973.

<2> Según Muṣṭafā ‘Abd al-Ganī, Šahrazād fī-l-Fikr al-‘arabī, ("Šahrazād en el pensamiento árabe"). Dār al-Šurūq, El Cairo, 1985, 1ª ed., pág. 42.

los dos y decidió vengarse de las mujeres. Para ello, cada noche se casaba con una virgen y al amanecer la mataba, ejerciendo así durante largo tiempo el arte de la muerte.

El cuento popular sigue diciendo que el rey practicó su afición hasta que se casó con la bella e inteligente Šahrazād, que, contándole maravillosos e interesantes cuentos que excitaban su curiosidad escapó de la muerte y libró a las demás mujeres de tan cruel práctica.

Al-Ḥakīm enfoca su obra sobre la última época del cuento popular.

Šahriyār ha abandonado su salvajismo; mata a la última virgen, Zāhida, y ordena al Mago torturar a un hombre, al que sumergen en un jarro lleno de aceite de sésamo, y sólo le alimentan con higos y nueces, hasta que se pudra su carne; después, el Mago lo saca y lo deja al aire libre para que responda a todas las preguntas del Rey.

En la obra de al-Ḥakīm, Šahriyār es el símbolo de la razón pura, preocupado sólo por la búsqueda del Saber y del Conocer; harto ya de todo rasgo humano.

Quiso liberarse del cuerpo y del corazón; pero una cuerda fuerte le ataba a la vida. Y de aquí vino su desgracia.

Por el contrario, Šahrazād es el símbolo del Saber Absoluto. Ella con sus cuentos liberó al rey de su salvajismo y su sed de venganza causando un gran cambio en su vida y en su comportamiento.

Pero en Šahrazād también hay contradicciones.

Ella es cuerpo y corazón. Es un eje. A su alrededor giran tres personajes: Šahriyār que no ve en ella más que la razón pura, el esclavo que ve un fascinante cuerpo y el visir Qamar que la considera un piadoso corazón. En la realidad cada uno de

ellos se ve a sí mismo, es decir, Šahrazād es como un espejo: refleja la realidad de cada uno de ellos. Sin duda son tres personajes opuestos, "y por esto empezó un conflicto entre los tres, sin empate, sin equilibrio; el esclavo quizá pueda conseguir el cuerpo de Šahrazād y el visir Qamar que consideraba a Šahrazād un corazón puro, se suicidó al ver a un esclavo saliendo del cuarto de Šahrazād. Y Šahriyār abandonó a su esposa Šahrazād y emprendió un viaje en busca del sentido de la vida, pero nunca alcanzó su meta". <1>

Esta obra, según muchos investigadores, es una muestra de la especial filosofía de al-Ḥakīm, al-Taʿāduliyya, "el equilibrio", y aquí quiere decir que es imposible vivir sólo con la razón o el juicio sin el corazón y el cuerpo.

De aquí viene la tragedia de la obra y de allí saca el conflicto su sustancia por la falta de equilibrio e identificación entre las partes opuestas.

Šahriyār escapó del cuerpo y la vida y se marchó en busca del saber pero quedó suspendido entre la tierra y el cielo, no se estableció en la tierra ni alcanzó el cielo.

El esclavo vivía sólo para el cuerpo, mientras el visir Qamar vivía sólo para el corazón, para el amor puro que está al margen de la realidad, que carece de los auténticos sentimientos del verdadero amor.

Estos personajes son claros símbolos que se pueden comprender perfectamente, pero hay quien los comenta de otra manera, dándoles explicación aparente. Consideran el cuento popular de Šahrazād como el relato de una pareja enamorada que

<1> Maḥmūd Amīn al-ʿĀlim, al-Waḥḥ wa-l-Qināʿ fī Masraḥinā al-ʿArabī al-Muʿāṣir, op. cit... pág. 53.

vive una época de armonía y felicidad hasta que surge el desacuerdo entre ellos a raíz de su diferente enfoque sobre la vida. Como consecuencia el marido abandona a su esposa y ella procura insistentemente hacerlo volver a la antigua situación.

<1>

Según esta explicación Šahrazād no es más que una mujer real que utiliza cualquier tipo de truco femenino para que vuelva su marido.

Šahrazād salvó su vida contando a Šahriyār cada noche sus fascinantes cuentos que no finalizaban, dejando la continuación de aquellos maravillosos relatos, que excitaban la curiosidad del rey, hasta la noche siguiente.

Este comentario también es aceptable, pero es simple y superficial; con él, la obra pierde su magnífico espíritu artístico, ya que su auténtico valor existe en los símbolos que presenta.

Šahriyār cambió debido a los relatos de Šahrazād y se convirtió en otra persona. Era cuerpo sin corazón y materia sin espíritu, pero Šahrazād lo creó de nuevo.

«Visir: - las historias de Shehrezada, con ese salvaje, han surtido el mismo efecto que los libros de los profetas surten entre los pueblos primitivos.» <2>

<1> Fā'iq Muṣṭafā Ahmad, Aṭar al-turāt al-ša'bī fī-l-adab al-masrahī al-naṭrī fī Miṣr, ("La influencia del legado popular sobre las obras teatrales en prosa en Egipto"). Wazāra al-Ṭaqāfa wa-l-I'lām, Iraq, 1980, pág. 164.

<2> Los textos de la obra están cogidos de la versión española, Sherezada, Tawfīq al-Ḥakīm, versión y estudio de Pedro Martínez Montáñez, publicaciones del Instituto Egipcio en Madrid, 1977, pág. 63.

Šahriyār comenzó a meditar sobre la vida y la existencia, mientras que antes, al igual que un niño, no se preocupaba de pensar en ellas.

Pero esta meditación le llevó a un conflicto trágico con la vida y la naturaleza, que duró largo tiempo y tuvo malas consecuencias para él. Quiso huir de lo material buscando lo espiritual y aquí radica el origen de su sufrimiento.

«Shehrezada: - ese era el Shahriar de antes. El de ahora es otro hombre, un hombre que se ha pasado una larga vida encerrado en un castillo carnal y sangriento. Al que todas las noches se le ofrecía una virgen y todas las mañanas se le sacrificaba una esposa. Un hombre que ha agotado el significado de dos palabras: cuerpo y materia. Que sólo desea huir de estas dos cosas que le obsesionan.

Negro: - ¿Huir?... ¿a dónde?

Shehrezada: - ni lo sabe, y ese es el terrible secreto que le atormenta.

Negro: - ¿Dónde está ahora?

Shehrezada: - ha dejado la tierra, pero no ha alcanzado el cielo todavía. Está entre cielo y tierra suspendido.» <1>

Son varios los medios utilizados por Šahriyār para descubrir y alcanzar el Saber y el secreto de la existencia y la vida. Utilizó la magia pidiendo ayuda a un Mago, pero no logró nada. Quiso romper sus relaciones con el lugar y huir fuera de

sus límites, emprendió un largo viaje pero al fin vuelve al punto inicial, al seno de Šahrazād. Sin embargo, es la vuelta de un derrotado y extraviado que nunca logró lo que iba a buscar.

Tampoco pudo volver a su antigua vida. Así fue su destino del que era imposible escapar.

«Shehrezada: (como hablando consigo misma) - solamente ha llegado al final de una vuelta.

Negro: (poniéndose de pronto en movimiento) - yo puedo devolvértelo.

Shehrezada: - será otro Shahriar el que vuelva. Fresco, tierno, como recién nacido. Este no es más que una cana tirada al viento.» <1>

Este es el final de Šahriyār, un final dramático y lamentable. Intentó abandonar la vida y vivir como una mente pura, pero le era imposible, ya que abandonar la vida real significaba que muriera la vida dentro del ser humano. También Šahriyār intentó rebelarse contra las leyes de la vida y la naturaleza y llegar a lo que es imposible para el hombre.

Por otro lado, Šahrazād, que en esta obra se convirtió en un misterio, citaba la curiosidad de los demás por conocer a fondo su personalidad y descubrir la ambigüedad que la caracteriza. Šahriyār quería saber y conocer su realidad, pero nunca lo alcanzó.

«Shahriar: - tú no eres una mujer como las otras.

Shehrezada: - ¿eso es una alabanza o un reproche?

Shahriar: - ¡y yo que sé! tal vez no seas ni una mujer.

<1> Shehrezada... pág. 111.

Shehrezada: - ¿Te das cuenta del grado de locura a que has llegado?

Shahriar: - tal vez Ella tampoco sea una mujer. ¿Quién es? Ella es la eterna prisionera, encerrada en su celda y que conoce sin embargo, todo lo que la Tierra posee. ¡Como si la Tierra fuera Ella misma! Ella es la doncella que no ha salido jamás de sus umbrías y que conoce, sin embargo, Egipto, la India y hasta la China. Ella es la virgen, que conoce en cambio a los hombres, como si hubiera pasado miles de años entre ellos. La que sabe de los esplendores todos, y de las bajezas todas de la naturaleza humana... ¿Esa mujer, tal vez, conoce todo lo que la Naturaleza encierra, como si ella fuera la Naturaleza misma?..» <1>

Está claro que Šahrazād es un símbolo del Saber Absoluto que provoca la curiosidad de Šahriyār, el cual perseguía el fantasma del saber y tenía un deseo insistente de conocer el mundo de Šahrazād y su realidad.

«Shahriar: - te juro que necesito saber sobre ti mucho más de lo que ahora sé.

Shehrezada: - Shahriar, vete a la cama ahora mismo. ¡Descansa!.

Shahriar: (gritando) - no me iré... Quiero saberlo todo ya. ¡He estado esperando tanto tiempo!

Shehrezada: - no seas niño, Shahriar. Sabes muy bien que, aunque insistieras veinte siglos, no conseguirías

<1> Shehrezada... pág. 71.

sacarme ni una sola palabra.

Shahriar: - ¿Por qué?

Shehrezada: - porque pides lo imposible, yo no tengo lo que tú quieres. No sabes lo que dices.

Shahriar: - tú lo sabes todo. Tú eres un ser maravilloso, que no dice nada sin haberlo calculado antes, que no deja nada al azar. Tú sigues una marcha sin apartarte un punto del camino que te has trazado; como marcha el sol, la luna o las estrellas. ¡Tú eres como la Razón Inmensa de las cosas!.

Shehrezada: (sonriendo) - me ves, Shahriar, en el espejo de ti mismo.» <1>

Al-Ḥakīm se inspiró en el personaje de Šahrazād de Las Mil y UNa Noches, pero con un mayor desarrollo artístico. Amplió sus límites y le dio una dimensión simbólica importante. La Šahrazād del cuento popular no era más que una mujer de gran pasión y sentimentalismo que obedecía a las necesidades de su cuerpo; se casó de buen grado con el salvaje rey arriesgando su vida, deseando salvar a las demás mujeres de su crueldad.

Mientras la Šahrazād de la obra es un personaje diferente, con amplios horizontes, que simboliza la Vida, la Razón y el Saber.

Hay quien piensa que "la Šahrazād de la obra y la de Las Mil y Una Noches no son un mismo personaje, ya que no encontramos en los cuentos la base sobre la que al-Ḥakīm construyó su personaje" <2>. Sin embargo es evidente que al-

<1> Shehrezada... pág. 71-72.

<2> Fā'iq Muṣṭafà... op. cit... pág. 170.

Ḥakīm trató este personaje bajo la sombra de su arte y de su talento, añadiéndole otros caracteres que no tenía en el cuento popular. Y aquí radica el secreto de la creación y la genialidad de las obras teatrales de al-Ḥakīm.

Además no podemos exigir al autor o dramaturgo que destaque cada idea o acción teatral y lo vincule con otro marco histórico distinto al que inspiró su tema. Es decir, es absurdo buscar el origen o la raíz de cada idea o acción en el auténtico texto que inspira al autor.

Respecto a otros personajes como el visir Qamar y el esclavo, los utilizó al-Ḥakīm como símbolos también para enriquecer la acción teatral.

El visir Qamar es un símbolo del amor puro, del corazón y quizá era su manera para alcanzar el saber; al contrario, Šahriyār pensaba que la mente era la única manera o el único medio para saber. Y cada uno de ellos pensaba que estaba en lo cierto:

«Visir: - ¿quieres decir que disuadiste al rey de que se distrajera con los espíritus, para que se dedicara sólo al tuyo?

Shehrezada: - eso mismo.

Visir: (tras un momento de reflexión) - no lo creo, ¿qué todo ha sido puro cálculo? ¿que todo lo has hecho por tu cuenta y razón?...

Imposible. Tú eres sólo un enorme corazón.

Shehrezada: (sonriendo) - porque me ves en el espejo de ti mismo.» <1>

<1> Shehrezada... pág. 65.

En cuanto al esclavo Negro simboliza el instinto corporal y la lujuria animal. No le preocupan más que las necesidades del cuerpo. Šahrazād para él sólo es un bello cuerpo.

«Negro: (contemplándola) - ¡Qué hermosa eres! ¡Un bellísimo cuerpo!

Shehrezada: (sonriendo) - tú también me contemplas en el espejo de ti mismo.

Negro: - veo sólo la verdad.» <1>

Asimismo podemos decir que cada uno de los tres: Šahriyār, el Visir Qamar y el Negro, cada uno de ellos buscaba el saber pero a su manera. El propósito era uno y común pero los medios eran distintos, según el punto de vista de cada uno, mientras Šahrazād era la vida, el saber, la naturaleza, el corazón y el cuerpo.

Respecto al resto de los personajes en la obra vemos que desempeñaron papeles secundarios, están al servicio de los personajes principales, especialmente al servicio del personaje de Šahriyār.

Algunos de ellos, el Mago, el Verdugo y el tabernero Abū Maysūr, son quizá símbolos de las épocas de la vida de Šahriyār. El Verdugo simboliza la época salvaje cuando mataba a sus esposas, es decir, época del salvajismo animal. Termina esta época y abandona Šahriyār al Verdugo porque ya no lo necesita. Cuando Šahriyār deja su costumbre de matar a las vírgenes, en la ciudad celebran una fiesta:

<1> Shehrezada... pág. 89.

<2> Shehrezada... pág. 52.

«Negro: - ¿No es hoy la fiesta de las vírgenes?

Verdugo: - justamente; y por eso el rey no necesita ya un verdugo para nada.» <1>

El Mago simboliza la segunda época cuando Šahriyār iba a visitarlo todas las noches y el otro practicaba la magia y hacía cosas raras y ambigüas. Pero Šahriyār tampoco logra nada con el Mago, decide viajar acompañado por el Visir Qamar en busca del saber. Y después de un largo recorrido llegan al albergue (jān) de Abū Maysūr donde se encuentran drogadictos y borrachos que intentan huir de su realidad. Šahriyār también "probó la droga como un medio para huir del cuerpo. Asimismo quiso alejarse de la Tierra, pero se quedó suspendido entre Cielo y Tierra". <2>

El conflicto principal de Šahriyār, que es la búsqueda del saber causa otro conflicto que va creciendo, el conflicto entre Šahriyār y el lugar. Šahriyār quería librarse de las barreras del lugar porque le limitaba su libertad y sentía su peso. Por esto emprende un viaje pensando que su estancia en un lugar fijo le impide alcanzar el saber, rompe sus vinculaciones con el lugar y la materia y procura llegar a lo espiritual, lo mágico y lo idealista. Pero fracasó porque buscaba algo mayor que las capacidades humanas permiten. Y no sabía que estaba atado a la Tierra, la materia y el cuerpo y que era un simple ser humano que sufrió un duro fracaso. "De esta manera al-Ḥakīm soluciona el nudo de Šahriyār. Y de esta manera al-Ḥakīm declaró que el final de Šahriyār olía a muerte, porque el hombre no puede vivir

<1> Shehrezada... pág.52.

<2> Fā'iq Muṣṭafā... op. cit... pág. 173

como una razón abandonando la vida sin que muera en él la vida".

<1>

El lenguaje y el diálogo en esta obra son bellos como en cualquier otra obra de al-Ḥakīm, es un diálogo vivo, elocuente y efectivo, lleno de alusiones inteligentes.

Por último se puede decir que esta obra se puede considerar un desarrollo importante del cuento popular de Las Mil y Una Noches, ya que al-Ḥakīm añadió nuevos personajes y acciones y desarrolló a otros personajes, tratando varias cuestiones intelectuales que ocupan un lugar principal en el pensamiento del hombre.

Todos estos detalles le dan a la obra una indudable importancia y esplendor.

<1> Muḥammad Mandūr, Masrah Tawfīq al-Ḥakīm, ("El teatro de Tawfīq al-Ḥakīm"). Dār Nahḍa Miṣr, 2ª ed., El Cairo, s.d., pág. 62.

Al-mawt wa-l-qaḍiyya

("La muerte y la cuestión")

ʿĀdil Kāzim <1>

ʿĀdil Kāzim escribió al-Mawt wa-l-qaḍiyya en el año 1969. Esta obra está dividida en dos partes. La primera consta de tres capítulos (cuadros) y la segunda de cinco. Cada capítulo (cuadro) tiene varias escenas. Al final del libro aparece un anexo sobre la obra y el teatro en general.

Los personajes de la obra son cinco: el poeta cantante, Šahrazād, derviche 1º, derviche 2º y el revolucionario.

El papel que el autor dio al poeta cantante es semejante al de "al-Ḥakawātī", el narrador, que cuenta relatos, da explicaciones y enlaza los acontecimientos y las distintas épocas y tiempos.

Los personajes de Šahrazād y Šahriyār están inspirados en Las Mil y Una Noches. Šahrazād es el símbolo de la libertad y Šahriyār el de la perdición.

Šahrazād en la obra representa la defensa de la libertad del hombre y simboliza la pureza humana de Oriente. El autor ha hallado en este personaje, y a través de sus historias, una ampliación del lugar y del tiempo; ha superado sus límites.

Mientras, Šahriyār está representado en forma de espantapájaros, su cabeza es una bolsa llena de algodón. Šahrazād lo mueve y domina como quiere, expresándole sus sentimientos. Es para ella la perdición que gira a su alrededor.

El autor toma prestados dos personajes de Shakespeare:

<1> Dār al-Ḥurriyya, Bagdad, 1971.

Hamlet, derviche 1º y Oteló, derviche 2º, que buscan la claridad y la pureza, pero en vano. El primero juega al ajedrez constantemente, repitiendo jaque al rey, pero el rey nunca muere. Y el segundo fuma de un narguile (pipa turca) lleno de humo siempre, pensando que ésta es la manera de buscar y encontrar la pureza. Los dos esperan a otro derviche; la esperanza, símbolo de salvación que nunca aparecerá.

El autor halló también en Hamlet algunos rasgos propios de la burguesía: como su vacilación, cobardía, traición, su fe y su incredulidad, su progresismo y su retraso...

Esta es la opinión del autor sobre la burguesía: "Hamlet, el eterno de siempre", que en su conducta envuelve la esencia falsa e hipócrita con un manto de pureza y revolución... licencioso y asceta al mismo tiempo. Mientras Oteló es, en opinión del propio autor, la repetición de Hamlet en su contenido, pero con formas distintas.

Así mismo Hamlet es el representante de la burguesía contemporánea, que lleva la contradicción dentro de sí misma.

Por último, el personaje del revolucionario, que está representado físicamente como el Che Guevara. Es preciso aludir al dicho de este líder con el cual empieza el autor su obra, que expresa su fe en la revolución y el sacrificio. El revolucionario es un hombre que se enfrenta con las crisis y problemas, y que piensa que la evolución tiene que ser en favor de toda la humanidad.

En cuanto al desarrollo de la acción vemos que el derviche 1º aparece en el escenario jugando al ajedrez y el derviche 2º fumando el narguile; sale Šahrazād y le dice al primero que es su madre, a la que él había envenenado ("Hamlet") y al segundo que es su mujer, a la que él había estrangulado ("Oteló"). Un

largo diálogo se entabla entre los tres personajes, mientras Šahrazād lleva en las manos su Šahriyār, el muñeco, contándole sus sentimientos e historias como hacía en la leyenda.

En la segunda parte sale el revolucionario que con sus conceptos e ideas atrae a Šahrazād, la cual deja a Šahriyār, símbolo de la perdición. El revolucionario propone a los dos derviches otro método de buscar la pureza que es la labor revolucionaria y el superar las trabas que les limitan, que ellos mismos han creado y dentro de las cuales han quedado atrapados. Pero ellos dos no pueden atravesar este muro, que separa el mundo de entumecimiento, ficción y fantasía en el que viven, del otro mundo vivo y activo, el mundo de la revolución.

Al final muere el revolucionario luchando con los lobos, símbolo de los enemigos de la revolución, pero su causa -según dice, nunca ha de morir, sino que seguirá el camino establecido. Al-mawt wa-l-qadiyya es una obra de ideas y opiniones, es decir, de "teatro mental". Por la abundancia de los símbolos, quiere encarnar algunas ideas abstractas como la libertad, la perdición y la revolución... Pero siempre teniendo en cuenta ligar tales conceptos con la realidad.

Sin la menor duda podemos decir que el protagonista es el revolucionario, al cual el autor encarga su mensaje: algunas de sus cualidades son la valentía, el sacrificio y la decisión. Simboliza por lo tanto la esperanza para los demás porque era un medio de salvación y superación de la dura realidad. "Es llamativo en las obras de ʿĀdil Kāẓim en general el concepto de superación. Sus protagonistas se encargan del cambio de la realidad, y de formarla de nuevo sin caer víctimas de nuevas trabas. Aparecen elevados, no saben inclinarse ante las tempestades u obstáculos que les impiden seguir su camino, no

negocian sobre su moral y propósitos". <1>

Se nota desde el comienzo que el autor dirige y desarrolla la acción de una manera simbólica y expresiva. El poeta cantante representa sus historias con el estilo narrativo clásico del árabe, expresando la pena de la perdición y el deseo de la libertad:

«El poeta cantante: -¡oh mi generoso oyente! en este tiempo repetido cuenta Šahrazād cada noche la canción de lugar y tiempo en un marco de pregunta y respuesta. Hoy, virtuosos hombres y mujeres, vivimos una historia que protagoniza el fénix, Šahrazād, la bella de nuestro Oriente melancólico; la protagoniza como las mejores doncellas. A su alrededor viven las vacías cabezas, con una sabiduría torpe y enferma, en la que rumia la perdición y el vacío, en nuestro melancólico Oriente, como la epidemia.» <2>

En cuanto a Šahrazād, no es la Šahrazād de Las Mil y Una Noches, sino otra a la que el autor dio una dimensión filosófica nueva; ella se ha hastiado de todo, ha descubierto que vive en mundo que ha perdido su magia y atracción, un mundo soso, sin secretos.

«Šahrazād: - Šahriyār, yo no temo nada ahora... porque mi mundo ya no tiene secretos... ¡Cuánto me habría gustado si no hubiera descubierto todas las cosas! Yo

<1> Yūsuf Yūsuf, al-baṭal fī-l-masrah al-‘Irāqī, op. cit...
pág. 63.

<2> al-Mawt... pág. 10.

ahora puedo contar todas las estrellas del cielo.» <1>

Está totalmente perdida, no conoce su realidad ni las caras del tiempo y lugar donde se encuentra; incluso Šahriyār, no reconoce a su amante, su cara es parecida a las otras caras de los muñecos con los que se mezcló.

«El poeta cantante: - ¡mi generoso oyente! Šahrazād, la bella de nuestro Oriente melancólico y triste, buscaba su antiguo amor, la esencia de la vida, buscaba la realidad de esta cara, la realidad de Šahriyār, del hombre, del amor y el lugar, pero se ha perdido de repente entre las caras del tiempo y del espacio, entre el ajedrez y el narguile.» <2>

Ella es consciente de la realidad en otras ocasiones, diagnostica el problema, y critica a los que quieren curar sus desgracias con medios negativos, porque así estarán a favor del mal. Reprocha a los dos derviches sus raras conductas y les responsabiliza de ser indiferentes e hipócritas; dice:

- «bebéis de la fuente del aburrimiento, coméis la carne de la perdición... vosotros siempre matáis al hijo de la causa... os repetís durante toda la historia... matasteis a Cristo, que era hijo de la causa... ¡pusisteis la cabeza de al-Ḥusayn <3> sobre una lanza, y era hijo de la causa!

<1> Al-Mawt... pág. 15.

<2> Al-Mawt... pág. 40.

<3> Hijo de 'Alī y nieto de Mahoma, está mencionado en algunos comentarios de este trabajo.

...¡y ahora buscáis la pureza entre el humo y el juego de ajedrez!..» <1>

Una de las cuestiones que se repite a menudo y forma parte del título de la obra, es la de la revolución, y la búsqueda del buen camino que conduzca a los personajes a una solución conveniente y saque a algunos del mundo de perdición. Šahrazād, antes de descubrir el sendero adecuado, se sentía perdida ante varias direcciones y no sabía dónde estaba la auténtica verdad:

«Šahrazād: - estoy perpleja... estoy dudando si soy Šahrazād o no... ¿quién tiene la razón? ¿quién está más cerca de la realidad?... los dos derviches... yo o tú (se refiere a Šahriyār)... "todo lo que nos rodea está jadeante de cansancio» <2>

Pero gracias al revolucionario que abre los ojos de Šahrazād ante la realidad, y ella cree en lo que él pretende llevar a cabo, se incorpora a su bando y deja su confuso mundo de sueños y fantasías:

«Poeta cantante: - ¡oh mi generoso oyente!, las palabras de Šahrazād han cambiado de contenido y de forma... ¡Mi generoso oyente! El jinete débil, Šahriyār, murió en el ensueño de Šahrazād, y se ha convertido en un muñeco, que no asusta ni a los pájaros ni a los saltamontes porque la vida no palpita en su cuerpo.» <3>

<1> Al-Mawt... pág. 45.

<2> Al-Mawt... pág. 66.

<3> Al-Mawt... pág. 81-82.

Esto se dice a la gente sometida y humillada que se ha conformado con la pereza, que están en una situación miserable y deplorable porque son como la mula de la noria; sus ojos están cerrados, piensan que están caminando en un sendero recto y que van a alcanzar un fin que nunca alcanzarán.

«Poeta cantante: - nuestro desgraciado derviche con el ajedrez... nuestro derviche con el condensado humo, han fatigado al ajedrez y al humo; sus palabras son sosas y torpes, ...inspiran rencor por herencia.» <1>

El revolucionario desprecia su manera de pensar y buscar la pureza y gastar sus esfuerzos en vano. Quiere abrirles un nuevo camino, claro, que les pueda conducir a la salvación:

«Revolucionario: - dirigíos a otro sitio y dejad de girar aquí, llevad las armas y cazad los lobos que matan al hombre.

Liberaos para liberar la Tierra, y si no, sois muertos que esperan la muerte... tenéis que saber que el lugar y el tiempo os rechazarán por ocuparlos tanto tiempo.» <2>

Además podemos observar que el diálogo del revolucionario con Šahrazād es consciente y moderno, es como los diálogos de los revolucionarios contemporáneos que creen en una teoría determinada, teniendo algunas metas concretas, desafiando las dificultades, estando dispuestos a sacrificar incluso sus vidas

<1> Al-Mawt... pág. 91.

<2> Al-Mawt... pág. 100.

cuando sea preciso:

«Revolucionario: - Šahrazād, la vida es un valor maravilloso que el hombre debe saborear con plenitud... pero este valor acabará cuando esté preso entre las garras de los lobos...

¡Oh Šahrazād! otros y yo queremos acabar con la leyenda de los lobos, para hacer la vida más feliz, sin miedo y sin trabas... y si morimos no perdemos más que las esposas que nos maniatan.» <1>

Efectivamente, al final muere luchando, asesinado por los tiros de los lobos, enemigos de la libertad y la justicia, pero muere tranquilo y convencido porque ha dejado atrás a quien se encargue de la misión y asuma la responsabilidad. Šahrazād estaba a su lado y le prometió buscar a quien lo sustituyera. En los últimos instantes de su vida, habla con Šahrazād y le dice:

«Revolucionario: - ya encontrarás a otro que tenga mis cualidades, entrégale la misión... no te pongas triste, Šahrazād, no hay tiempo para la tristeza en la vida (cae muerto).

Šahrazād: - no me pongo triste ¡oh maravilloso sueño!... no lloro, nueva aurora, me espera otra labor... buscar quien lleve a cabo la misión.» <2>

Esta obra está establecida sobre un dualismo, la muerte en la vida y la vida en la muerte. El autor puso su esfuerzo en

<1> Al-Mawt... pág. 108.

<2> Al-Mawt... pág. 115.

destacar estos dos factores. Nos representa a los derviches como si estuvieran muertos, inactivos y negativos. Por el contrario el revolucionario, a pesar de su muerte, da la impresión de seguir viviendo, porque su vida era la cuestión de la humanidad en todas las épocas, de la que se encargarán otros después de su muerte.

Hay una gran influencia del simbolismo en esta obra, por la abundancia de símbolos que encontramos en ella; no es extraño. porque la obra pertenece al "teatro mental". Algunos de los símbolos son ambiguos. Por ejemplo: en la primera escena del cuadro tercero de la segunda parte, hay un árbol desnudo del cual cuelgan tres calaveras como frutas. El autor lo llama el árbol eterno de la muerte. Los dos derviches se acercaban a él, encendían incienso y le preguntaban para que les proporcionara noticias.

En cuanto al patrimonio histórico cultural utilizado en la obra, aparte de Šahrazād y Šahriyār de Las Mil y Una Noches, y Hamlet y Otelio de Shakespeare, utiliza también al derviche, personaje islámico tradicional que se dedica a algunas actividades religiosas. Quizá la elección de este personaje por parte del autor es intencionada, con el fin de criticar el papel que desempeñan las personas dedicadas a la religión, aquellos que anestesian a la gente con sus atrasados métodos. Esto lo afirma sinceramente cuando usa el famoso dicho: "la religión es el opio de los pueblos".

«Revolucionario: - en la vida no hay tiempo para aquellos... ellos se buscan a sí mismos, ponen obstáculos en los caminos, mienten y practican la piedad al mismo tiempo, anestesian la mente con el

opio y buscan la realidad detrás de las cortinas de la ficción. [✓]Sahrazād, debemos alejar la cuestión de aquellos porque la traicionan.» <1>

Se inspiró en el legado cristiano, mencionando a Judas discípulo de Cristo que traicionó a su maestro y se convirtió en el símbolo de la traición, para expresar una posición contemporánea, ya que los dos derviches procuraban engañar al revolucionario y acabar con él. Y si Judas al final se ahorca, vemos que éstos dos se sacan los ojos, arrepentidos.

Esta obra es un intento ambicioso: "aspira a más de lo que realiza. Su principal fallo está en que su idea es simple, aunque el autor procura hacerla complicada, pero su capacidad no le ayuda; por esto gira a su alrededor más de una vez, y no llega a su fin hasta que sale el revolucionario que resume la idea fundamental de la obra en pocas palabras: el trabajo, no el sueño, crea la revolución". <2>

Por último, esta obra dramáticamente es floja, por no destacar el conflicto de una manera fuerte para vivificar la acción teatral. El diálogo en muchas partes de la obra es demasiado largo, abunda en pleonasmos. Carece de elementos atractivos y divertidos, también de movimientos fuertes y acciones repentinas.

La mejor parte de la obra es el lenguaje, porque está escrita en un árabe prudente, expresivo y elocuente, y a veces alcanza un estilo poético elevado y bello.

<1> Al-Mawt... pág. 112-113.

<2> ‘Alī al-Rā‘ī, al-Masrah fī-l-Waṭan al-‘Arabī, op. cit..., pág. 236.

Al-Malik Ūdīb

("El rey Edipo")

Tawfiq al-Ḥakīm <1>

El célebre dramaturgo egipcio escribió su obra teatral titulada al-Malik Ūdīb, ("el rey Edipo"), en 1949, inspirándose en el famoso mito griego que dice: Edipo. Héroe griego, descendiente de Cadmo. Hijo de Layo y de Yocasta, fue rey de Tebas. Ya hombre, consultó al oráculo sobre su nacimiento. El oráculo le predijo que mataría a su padre y se casaría con su madre. Edipo huyó horrorizado. la fatalidad izo, en efecto, que se cumpliera el oráculo. Cuando, más tarde, el adivino Tiresias descubre su culpa involuntaria. Yocasta se ahorca y Edipo se saca los ojos, renunciando a la corona. Luego, vivió errante con la sola y abnegada protección de su hija Antígona. La figura de Edipo, antes que a la poesía, pertenece al mito. Sófocles, sin embargo, en Edipo rey y Edipo en Colona ha sido su gran divulgador literario. En la primera de estas tragedias, "el poeta ha conducido al hombre al grado más bajo de la abyección y de la miseria, para luego ensalzarlo y purificarlo en un vasto hálito de compasión. Se le han atribuido los más horrendos delitos, para compadecerle luego en su ruina..." <2>

<1> Tawfiq al-Ḥakīm, Al-Malik Ūdīb, ("El rey Edipo"). Al-Maṭbaʿa al-Namūdāʾīyya, El Cairo, s.d.

<2> J.A. Pérez Rioja, Diccionario de Símbolos y Mitos. Ed. Tecnos, Madrid, 1984, pág. 184-185. 434 pp.

El argumento

La obra de al-Ḥakīm se divide en tres actos: en el primero aparece Edipo en el palacio real, junto a su esposa Yocasta y sus cuatro hijos transcurridos 17 años desde su coronación. Muestra su inquietud por la epidemia que amenaza a Tebas. Cuenta a sus hijos su historia hablándoles de su vida anterior con los reyes de "Corinto", de cómo descubrió que no era su hijo y empezó a hacer averiguaciones para conocer a sus verdaderos padres; de cómo mató al animal salvaje hasta que llegó a ser rey de Tebas.

El pueblo se acerca al palacio pidiéndole a Edipo ayuda para salvarlo de la enfermedad.

El Sumo Sacerdote le pide a Edipo que deje de investigar y preguntar, obedeciendo la revelación del Cielo.

Luego llega Tiresias, el adivino, que discute con Edipo sobre las circunstancias por las que atraviesa el pueblo, de lo que se deduce que el adivino es el culpable y organizador de los sucesos. Regresa Careonte, el hermano de la reina, del templo de Delfos a donde fue para preguntar a los dioses sobre el origen de la desgracia. Careonte acompañado por el Sumo Sacerdote, le trasmite a Edipo el mensaje de los dioses, que dice que en la tierra de Tebas existe una mancha que debe eliminar y que el rey anterior, Layo, fue asesinado y hay que matar al asesino, que es Edipo. Este acusa a su cuñado de ambicionar la corona y les da a él y al Sumo Sacerdote dos opciones a elegir: la muerte o el destierro. En el segundo acto se juzga en público a Careonte y al Sumo Sacerdote. En este juicio se descubren muchos secretos del pasado de Edipo que queda como único sospechoso y asesino de Layo, el cual había mandado que su hijo recién

nacido, entregado a un pastor, fuera abandonado en la montaña ya que el adivino Tiresias predecía que aquel mataría a su padre si lo dejaba crecer.

Y así empieza Edipo a averiguar el asunto, descubriendo que él era aquel niño, al que el pastor había entregado a otro pastor de un pueblo diferente donde creció en el seno de la familia real y que salió en busca de su origen y mató al rey, su padre, cuando pasaba por un cruce de caminos, y al final entró en Tebas, donde fue coronado casándose con la reina viuda. Así Edipo y Yocasta descubren la dura realidad de su relación.

El acto tercero consta de dos escenas, la primera nos representa a la reina desesperada tumbada en la cama a la que rodean sus hijos y Edipo. Edipo y Yocasta dialogan tristemente, él desea mantener su relación, marido e hijo a la vez, mientras que ella quiere poner fin a esta situación horrible. Sale Edipo para hablar con el pueblo.

En la escena segunda Edipo conversa con el pueblo y discute con el adivino, acusándole de ser el culpable de los acontecimientos. La hija mayor de Edipo, Antígona avisa a su padre de que su madre se ha suicidado; él entra en el dormitorio donde se encuentra Yocasta muerta, se saca los ojos y decide marcharse de Tebas con su hija, que decide también acompañarle.

Comentario

Es conveniente conocer algunas opiniones del autor sobre esta obra y por qué eligió a este personaje como tema. Dice al-Hakīm en el largo prólogo de la obra:

«¿Por qué elegí a Edipo precisamente?... por una

cuestión que parece algo extraña... estudié detalladamente el mito y encontré algo que no se le ocurrió a Sófocles. Encontré un conflicto, no entre el hombre y la predestinación como interpretaron los griegos y los escritores posteriores, sino que vi el mismo conflicto oculto que existe también en mi obra Ahl al-Kahf, ("La gente de la caverna")... este conflicto no existe sólo entre el hombre y el tiempo, como piensan los lectores, sino que es una guerra clandestina, (pocos se dieron cuenta de ella)... guerra entre lo que sucede aparentemente y la realidad planteada en la situación de un hombre como Mišilīna que vuelve de la caverna y encuentra a Brīskā, se aman y todas las circunstancias son propicias para empezar una vida agradable; pero de pronto algo les aleja de esta grata situación, es la realidad, la realidad de Brīskā que descubre que Mišilīna fue novio de su abuela.

Los dos lucharon para olvidarse de esta realidad que enturbiaba su maravillosa relación, pero no pudieron ignorar aquella pesadilla llamada realidad.

Edipo y Yocasta no son más que Mišilīna y Brīskā que se amaron también, pero la dura realidad destruyó la fuerte relación existente entre ellos. El enemigo más poderoso para el hombre es un fantasma... un fantasma llamado realidad.» <1>

Aparte de este conflicto, el propio autor ve en el mito de Edipo un desafío del hombre contra los dioses, la predestinación y las fuerzas invisibles. Destaca esto y también las

<1> Del prólogo de al-Malik Ūdīb... pág. 43-44.

consecuencias de esa osadía, que le conduce a la desgracia, destino conocido de Edipo.

Al-Ḥakīm en su obra muestra que la tragedia de Edipo se fundamenta en dos cuestiones: la primera es la naturaleza de Edipo, que le lleva averiguar y buscar la verdadera realidad, cuando el adivino le pide que se entregue y consulte a Dios, Edipo contesta:

- «¿Yo os impido que consultéis a Dios?

El adivino: - tú no nos impides, ni siquiera puedes, pero buscas y averiguas siempre algo que no debes buscar, haces preguntas que no se deben hacer. La revelación del Cielo para ti es cuestión de comprobar y averiguar.

Edipo: - ¡Si pudiera cambiar mi naturaleza!...» <1>

La segunda es la tarea del adivino, Tiresias, y sus intervenciones en los acontecimientos. Este adivino desempeña un papel peligroso, él inventa la historia de la adivinación de que Edipo matará a su padre... inventó también la historia de la fiera feroz que Edipo había matado antes de entrar en Tebas, en realidad, Edipo había matado un león que impedía el paso de los pasajeros. Escuchemos este diálogo:

«Edipo: - quizá me vuelva loco en cualquier momento... abriendo las puertas del palacio, saliendo al pueblo gritando: ¡oh, hijos de Tebas! escuchad la historia de un hombre ciego (se refiere a Tiresias), que quiso burlarse de vosotros, y la historia de un hombre

<1> Al-Malik Ūdīb... pág. 68.

inocente que participó con él en esta comedia. Yo no soy ningún héroe... no encontré una fiera que tenía cuerpo de león, ala de águila y cara de mujer haciendo adivinanzas... vuestra simple imaginación gustó de esta figura y difundió esta mentira. Pero lo que encontré en la realidad era un león normal, que atacaba a los que tardaban detrás de las murallas, pude matarlo con mi maza y tirarlo al mar, salvándoos...

En cambio Tiresias, este inteligente ciego, os aconsejó por sí mismo, no por Dios, que proclamárais a este héroe rey del pueblo... sí, él planteó todo esto, y me enseñó la adivinanza del animal que gatea por la mañana sobre las manos y los pies...

Tiresias: - ¡calla, calla!... ¡baja la voz!

Edipo: - él mismo también insinuó a Layo que matara a su hijo en su cuna, porque el cielo le había revelado que si el niño crecía mataría a su padre. Tiresias, este peligroso ciego planteó con una voluntad férrea que acabará con el trono de Tebas, con el legítimo heredero. Quiso dar el trono a un hombre extraño y lo consiguió. » <1>

Observamos que el autor pone de manifiesto el credo islámico expresando su creencia de que Dios jamás es el causante del mal para el hombre, y que éste está causado siempre por el ser humano, ya que vemos que Tiresias era la causa de todas las maldades; sus malas intenciones conducen a Edipo al trágico

<1> Al-Malik Ūdīb... pág. 75-76.

destino. Escuchemos este diálogo entre los dos al final de la obra:

«Edipo: -ahora ¿no sabes quién es Edipo? déjame que te lo recuerde... es aquel al que causaste todas estas desgracias... tú eres un inepto que quiso intervenir en algo superior a su capacidad... tú, un ciego que pensaba que podía hacer el bien para el pueblo, mejor del que les hace el cielo. Quisiste, pero tu voluntad fue una desgracia sobre los inocentes... si hubieras dejado pasar las cosas según la naturaleza y el destino, yo no habría sido un criminal. Quisiste desafiar al cielo; alejaste a Edipo, cuando nació, del rey, elevaste al trono a un hombre que tú formaste y por puro azar este hombre que elevaste ha sido el mismo Edipo que alejaste... ¡cuánto has presumido de tu libre voluntad! sí... efectivamente tenías una voluntad libre, ya vi sus consecuencias, pero se movía siempre, sin que lo supieras, dentro del marco de la voluntad del Cielo...» <1>

El conflicto existente en la obra, según el propio autor, surge entre las circunstancias y la realidad, es un conflicto abstracto y mental, pero una deficiencia importante, según Muḥammad Mandūr, que se observa en la obra es el deseo de Edipo en seguir su relación con Yocasta, madre y esposa, después de descubrir la realidad, la fea realidad:

«Yocasta: - ¡Edipo! ¡oh...!, no sé cómo te llamo.

<1> Al-Malik Ūdīb... pág. 180-181.

Edipo: - llámame como quieras, tú sigues siendo Yocasta a la que quiero y no cambia nada en mi corazón, sea tu marido o tu hijo... los nombres y cualidades no pueden cambiar lo que se ha establecido en los corazones de amor y cariño, y que sean Antígona y sus hermanos hijos míos y hermanos, ninguna circunstancia puede cambiar lo que siento por ellos de cariño y amor. Reconozco Yocasta, que recibí un golpe que me dañó, pero no puedo cambiar mis sentimientos hacia ti ni un sólo momento. Tú eres la Yocasta de siempre...

Tenía que saber la realidad.

Yocasta: - ya la has conocido ¿te has conformado?

Edipo: - en efecto, ojalá no lo supiera. No me imaginaba que fuera tan dura. No pensaba en algo que destruyera mi Felicidad. Sólo ahora lo comprendí después de castigarme porque descubrí su secreto.

Yocasta: - nos castigó a todos, Edipo, un castigo que no nos permite levantar la cabeza por lo duro que es.

Edipo: - no digas eso, Yocasta, podemos levantarnos, levántate conmigo, tapémonos los oídos y vivamos la realidad, la vida que late en nuestros corazones llenos de amor y piedad.

Yocasta: - no puedo, Edipo, no puedo estar contigo. Tu amor por tu familia te ha dejado ciego... tú no ves a la gente y lo que van a decir si seguimos esta vida rara. No puedo seguir, querido, no hay otra salida, tengo que marcharme...» <1>

<1> Al-Malik Ūdīb... pág. 162-163-164.

Este conflicto y diálogo en juicio de un célebre crítico egipcio, Muḥammad Mandūr, "causan una gran repugnancia y asco, y aunque Yocasta afortunadamente puso fin a este conflicto suicidándose, no salvó la obra del fracaso por la corrupción moral que caracteriza a Edipo, que nos produce repugnancia y por el que no sentimos ningún cariño. En cambio, cualquier espectador que vea la obra de Sófocles, si está bien representada, sale con lágrimas en los ojos..." <1>

Así Muḥammad Mandūr piensa que la obra de al-Ḥakīm fracasó dramáticamente.

Sabemos que el mito de Edipo ha sido tratado en obras de teatro por escritores de distintos países, de los cuales al-Ḥakīm ha sacado provecho al escribir su obra según el mismo nos dice en el prólogo; entre ellos tres franceses que menciona, que son Saint-Georges de Bouhelier, Jean Cocteau y André Gide. Y "el primero cortó el mito de Edipo y lo distribuyó en varias escenas, y el segundo, en su obra El instrumento infernal, que está dividida en varias escenas también, tiene influencia de Shakespeare, ya que el fantasma del padre de Edipo aparece sobre las paredes, igual que el fantasma del padre de Hamlet de Shakespeare. El último, que es André Gide, expresa en su obra la creencia del hombre europeo contemporáneo de que el ser humano es el ser más importante en este universo". Mientras al-Ḥakīm enfoca su tema de otra manera en la obra: Edipo desafía a Dios y sufre las consecuencias de su desafío, y el motivo es que al-Ḥakīm según sus palabras, nunca ha sentido que el ser humano está solo en este universo, y "éste tiene su raíz en los

<1> Muḥammad Mandūr, Masrah Tawfīq al-Ḥakīm, op. cit...
pág. 74.

sentimientos religiosos de al-Ḥakīm que no mantiene el marco del mito griego, aunque mantiene su fuerza dramática... y por esto vemos que al-Ḥakīm elimina los factores irreales y las leyendas que no acepta la mentalidad islámica, como la consulta del oráculo..." <1>

Al-Ḥakīm no es el único escritor árabe que trata el mito de Edipo, sino que es tema también de otras obras de teatro de otros escritores como los egipcios ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr y ‘Alī Sālīm. Y si al-Ḥakīm trata la tragedia de Edipo bajo la sombra de los conceptos del Islam que llaman al hombre a rendirse a la predestinación y no desafiarla, y que el mal está causado sólo por el hombre, "Tiresias", y nunca por Dios, vemos que ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr trata la tragedia de otra manera "que es más simple y reducida, ya que Edipo en esta obra es víctima de un complejo sexual que le empuja a la ruina". <2>

En cuanto a la obra de ‘Alī Sālīm "es una expresión ideológica y espiritual importante inspirada en la derrota árabe de 1967. La idea principal de la obra declara que cada pueblo que cae en desgracia, él mismo es el responsable y si quiere salvarse debe asumir la responsabilidad y ser sincero consigo mismo y con los demás". <3>

El complejo de Edipo es un tema muy estudiado en la literatura árabe, tanto en la crítica como en la creación literaria, por ejemplo:

<1> Ḥasan al-Minnī‘ī, al-Trāyīdyā kanamūda’, ("La tragedia como ejemplo"). Dār al-Taḡāfa, Casablanca, 1ª ed., 1975, pág. 33-34.

<2> Raḡā' al-Naqqāš, Maq‘ad Ṣagīr amām al-Sitār, op. cit... pág. 214.

<3> Raḡā' al-Naqqāš, op. cit., pág. 216.

1.- ȲorȲ Ȳarābīšī, ‘Uqdat Ūdīb fī-l-riwaya al-‘arabiyya, ("El complejo de Edipo en la novela árabe"). Dār al-Ȳalī‘a, Beirut, 1982. En este libro se estudia a cuatro escritores: al-Māzinī, al-Ḥakīm, Amīna Sa‘īd y Suhayl Idrīs.

2.- Muṣṭafà ‘Abd Allāh, Uṣṭūrat Ūdīb fī-l-masrah al-mu‘āṣir, ("El mito de Edipo en el teatro contemporáneo"), 1982. Este libro estudia a al-Ḥakīm, Bākaṭīr y ‘Alī Sālim.

3.- Fawzī Fahmī, ‘Awdat al-qā‘ib, ("El retorno del ausente"), El Cairo, 1977. Es una obra teatral.

De todos modos al-Malik Ūdīb de al-Ḥakīm se puede clasificar dentro del estilo artístico puro que roza nuestra imaginación, pero nunca llega a rozar nuestra vida y experiencia humana, ni podemos vernos en ella a nosotros mismos ni nuestras vidas.

Quizá sería un tópico repetir lo dicho sobre la capacidad de al-Ḥakīm en cuanto al lenguaje y al diálogo, que es algo insólito.

Por último, pueden ser muy útiles las palabras del profesor Pedro Martínez Montávez para rematar este trabajo, que dice: "pienso que, en lo fundamental, tal interpretación de cualquier aspecto de la obra de al-Ḥakīm es certera. Tawfīq al-Ḥakīm sigue siendo, como lo era ya hace mucho tiempo, un símbolo de su país: de Egipto, y tras este imperturbable rostro de esfinge (o de desierto) esconde todo un drama humano de incalculable dimensión universal y conmovedor.

Sólo aquel que ha tenido la hermosa vivencia de Egipto puede empezar a calibrarlo". <1>

<1> Pedro Martínez Montávez, Exploraciones en Literatura Neoárabe, op. cit..., pág. 216.

Šamsū

("Šamsū")

Jālid al-Šawwāf <1>

Šamsū es una obra teatral escrita en verso por el poeta iraquí Jālid al-Šawwāf. Escrita entre 1944 y 1946, editada por primera vez en 1952. La obra está inspirada en la historia de Babilonia y se desarrolla en esta ciudad, en el año 1500 a. de C

Según palabras del autor, la obra se diferencia mucho de la historia, ya que contiene personajes y acontecimientos que no existieron en la realidad.

El fin del autor es representar una idea y una imagen envueltos en un ambiente babilónico.

Argumento

La obra consta de cuatro actos, el primero y el tercero de dos escenas y el segundo y cuarto de tres.

La acción teatral gira alrededor del protagonista, Šamsū, hijo del rey Anū'ilū y heredero al trono.

Šamsū es un joven que gusta de la ciencia y desconfía de la religión babilónica, cree en la unificación de Dios. Este fue el motivo de todos los problemas y sufrimientos que rodearon la vida del protagonista. Especialmente el odio que sentían los sacerdotes y en particular el Sumo Sacerdote Nibrīsū hacia él.

Nibrīsū colabora con Adīdū, príncipe y primo de Šamsū, y traman una conspiración contra éste último, intentando

<1> Jālid al-Šawwāf, Šamsū. Maṭābi' Dār al-Kaššāf, Beirut, 1952.

eliminarlo para designar a otro como heredero al trono.

Šamsū se enamora profundamente de su prima Nirmā, pero desgraciadamente ella muere, y le deja sumido en la soledad y el dolor, pierde el deseo de vivir y gobernar.

Después de la muerte del rey, los sacerdotes y Adīdū conspiran contra Šamsū, para que sea Adīdū el heredero al trono. El pueblo ataca el palacio real provocado por los enemigos del príncipe heredero, pero el joven comandante 'Ībrū y el visir Ka'dāw intervienen y vencen en esta lucha, en la que muere Adīdū. De esta forma todo está a favor de Šamsū para subir al trono, pero éste, asombrando al pueblo, lo rechaza y abdica en favor de su hermano Šamū.

Šamsū deja el trono y sus responsabilidades y vive libre dedicado a sus creencias y pensamientos.

Los personajes

Son muchos los personajes de la obra, algunos aparecen en el escenario y participan en el desarrollo de la acción teatral, y otros sólo son mencionados, como por ejemplo nombres de dioses, reyes y personajes míticos.

Los personajes importantes, aparte del protagonista, Šamsū, son: Anū'īlū, rey de Babilonia; Adīdū, primo de Šamsū; Ka'dāw, un visir babilónico; Nibrīsū, el Sumo Sacerdote; 'Ībrū, comandante del ejército babilónico; Ḥayrām, poeta; Nūrā, joven princesa y hermana de Šamsū; y Nirmā, joven princesa, prima y amada de Šamsū.

Šamsū, el protagonista, es un personaje bien perfilado, su personalidad está bastante clara. Es como un héroe que lucha contra dificultades y problemas sin vacilación o miedo.

Aparece desde la segunda escena del primer acto manifestando su rebeldía contra lo establecido en la sociedad, costumbres y religión. Su camino es diferente al de su pueblo:

«Šamsū: - el camino de la gloria no es el de la guerra ni el de la conquista, sino el del arte y pensamiento sagrados.

La serenidad de la noche no es la de las mujeres ni la del vino, sino la de la fe, la aplicación y la paciencia.

Han dicho que yo vendí la vida plena por un libro, ¡si supieran que el libro es más valioso!.

Desaparece con el tiempo el gobierno más potente, y queda la producción del pensamiento para siempre. Han dicho que yo soy un joven que no goza de las mujeres y del vino. ¡Si supieran que mi amor es como el agua que riega la juventud y como la borrachera!.

Pero es un amor virtuoso, y maldita sea cualquier cosa que se aparte de la virtud.

Han dicho que yo soy un pagano, si tuvieran juicio sabrían que ellos mismos son paganos.

¿Cómo voy a adorar a varios dioses, si Dios es uno? ¡Piedad, por Dios, han acabado con mi paciencia!»

<1>

Está claro por lo que vemos en estos versos que Šamsū y su pueblo viven en dos mundos distintos. Su manera de ser y pensar provoca a los sacerdotes y religiosos que le odian y procuran

acabar con él de cualquier manera.

En la escena tercera del acto segundo, se reúne el pueblo en el templo para orar y hacer algunos ritos en presencia del rey, algunos individuos alaban al rey y al príncipe heredero, clamando: ¡viva el rey, viva el príncipe heredero! aunque este último no está presente. Estas palabras causan una reacción furiosa y fuerte de los sacerdotes, que no quieren escuchar el nombre de Šamsū:

«Sacerdote 1º: - oye al pueblo que está alabando al hereje
(pensando que el príncipe Šamsū está con los demás presente).

Sacerdote 2º: - ¿por qué Šamsū se aleja de la hermosa religión de sus antepasados?

Sacerdote 1º: - dicen que Šamsū es monoteísta... que ha perdido el juicio y ha llevado la contraria a todo el mundo alejándose de su religión.

Sacerdote 2º: - ¿en qué Dios cree Šamsū?

Sacerdote 1º: - en un solo Dios que se eleva sobre todo, que no tiene parecido.

Sacerdote 2º: - Šamsū está perdido, es rebelde y arrogante, ¿acaso sólo a él le han llegado noticias de su Dios?»

<1>

Aparte del protagonista hay otros personajes bien representados y perfilados que están al servicio de la trama y el nudo, que fortalecen el conflicto. Algunos buenos y otros malos, unos fieles y otros traidores, algunos valientes y otros

<1> Šamsū... pág. 55.

cobardes. Y así, este abismo que existe entre las dos partes crea personajes opuestos. Vemos, por ejemplo, a Adīdū, el primo de Šamsū, que conspira contra Šamsū colaborando con el Sumo Sacerdote; en cambio el comandante 'Ībrū es fiel, lucha contra los enemigos de Šamsū y mata a su primo en una pelea pública por la conspiración que tramaba.

El conflicto

Este se manifiesta en varios niveles y aspectos, hay conflicto entre el bien y el mal, entre la fidelidad y la traición, entre el amor y el odio, entre la religión y la ciencia.

Šamsū simboliza la ciencia, el pensamiento libre y el corazón bondadoso. En cambio el Sumo Sacerdote simboliza la mentalidad cerrada y el pensamiento fanático que no admite ninguna idea contraria a la suya.

En general, el conflicto es fuerte, se desarrolla de una manera lógica, lo mismo ocurre con la acción que crece y se desarrolla de una manera natural, llegando a su punto culminante.

Le sirvió bien al autor utilizar sucesos imprevisibles, como el rechazo de Šamsū al trono cuando ya las circunstancias estaban a su favor.

Comentario y conclusión

La obra está escrita en verso, pero es una poesía lírica que da lugar al pleonismo; en algunas partes podría haberse producido el texto poético, sin que por ello se resintiese el

sentido, ni la acción ni el conflicto. Otro motivo que contribuye al lirismo es la descripción de los sentimientos; el amor, la admiración... aunque reconocemos que el autor muestra una gran capacidad en describir estos sentimientos. En la escena segunda del primer acto escuchamos este diálogo, por ejemplo:

Šamsū: - por el amor pregunta, y no por los sentimientos pasajeros que sentimos en cualquier hora. Por el amor que llena el corazón del enamorado, y es fuerte y violento.

Pasan las noches y los años, y a pesar de la distancia sigue establecido en el corazón sin ninguna posibilidad de debilitarlo. (Ḥayrām, 'Ībrū y Sā'bū intercambian miradas significativas).

Ḥayrām: - ¿quién es la afortunada por la que el corazón del príncipe late?

Šamsū: (sonriente) - mi corazón?... no... no he dicho eso.

Ḥayrām: - no lo niegues, los ojos del enamorado hablan.»

<1>

La actitud del protagonista fue censurada por algunos críticos, por ser un héroe negativo que no procura cambiar ni intervenir en los acontecimientos, ni sacrificar su creencia, "Šamsū tendría que haberse sacrificado por sus principios; además, la muerte de su amada Nīrmā ha ocurrido casi sin darnos cuenta. En cambio, se convirtió en un motivo que ha trastornado a Šamsū alejándole de la vida y del trono". <2>

<1> Šamsū... pág. 25.

<2> 'Alī al-Zubaydī, al-masraḥiyya al-ʿarabiyya fī-l-ʿIrāq, ("La obra teatral árabe en Iraq"). Maṭbaʿa al-Risāla, El Cairo 1967, pág. 187.

El autor utiliza numerosos nombres babilónicos que son en su gran mayoría muy pesados por la pronunciación. Podría haber eliminado muchos de ellos, sin causar cambios importantes; se acumulan varios de estos nombres en algunos párrafos, como el siguiente:

- «Anū en el cielo, Ayā en los mares y Ba^l en la tierra entre los adoradores. Sinnū, Šammās en el glorioso firmamento, e I^lstar entre los sumisos.» <1>

La estructura teatral respeta y coincide con las condiciones fundamentales del teatro: "empieza la obra de manera correcta, ya que el autor representa el ambiente y los personajes claramente. La acción se desarrolla partiendo de allí. Nos enteramos de la discrepancia entre Šamsū y los demás, que es la causa fundamental de todos los problemas que vienen luego". <2>

El lenguaje es bello y considerable, demuestra la capacidad del poeta Jālid al-Šawwāf por el éxito que ha tenido en representar a los personajes y sus sentimientos: amor, odio, alegría, tristeza, dolor y gozo. Es en todo esto un poeta capaz.

Ahora nos preguntamos: ¿qué es lo que quiere decir y expresar Jālid al-Šawwāf en su obra? y ¿por qué la pone en un marco histórico?. Tal pregunta, en realidad, queda sin respuesta aunque algunos investigadores piensan que la obra trata "nuestras" propias cuestiones. Así, ‘Umar al-Ṭālib dice: "al-Šawwāf en su obra es poeta objetivo que no nos representa un

<1> Šamsū... pág. 50.

<2> ‘Umar al-Ṭālib, al-masrahiyya al-‘arabiyya fī-l-‘Iraq, op. cit... pág. 234.

arte teatral puro, ni trata temas humanos generales, sino temas especiales y propios que se mueven en nuestra tierra. En Šamsū intenta vivificar nuestra ambición por la unificación de Dios, de una manera histórica, sacrificar el trono por esta creencia".
<1>

Hay que aludir a que el autor sigue las huellas del poeta egipcio Aḥmad Šawqī, escribiendo su obra en versos clásicos y líricos.

Šamsū, en general, es una de las pocas obras teatrales que reúnen buenas calidades, dentro de las obras teatrales árabes escritas en verso.

<1> ‘Umar al-Ṭālib, al-masrahiyya... op. cit., pág. 231.

*Obras sobre
al-Andalus*

Wallāda e Ibn Zaydūn

Varios autores trataron estos dos personajes escribiendo obras de teatro, en prosa o en verso. Es conocido que los dos personajes vivieron en una época tensa y problemática de la historia de al-Andalus, que es el siglo XI, el V de la Hégira. Una época en la que floreció la ciencia y la literatura, mientras en el campo político no había más que complicaciones y fracasos. Desapareció el reino Omeya dando lugar a los Taifas para gobernar al-Andalus, entre ellos: Banū 'Abbād en Sevilla, Banū Yahwar en Córdoba y Bādīs el beréber en Granada. Aumentaron entonces entre los pueblos y tribus de al-Andalus conjuraciones, conspiraciones y discrepancias. Por otro lado se incrementaron las amenazas de los reinos cristianos, aumentando los tributos que cobraban a los árabes, especialmente para el rey Alfonso VI.

En resumen, la vida de al-Andalus estaba llena de disturbios y trastornos por todas partes.

Aparte de esto, la historia de amor es conocida entre dichos personajes con todos los detalles; encuentros, abandonos y rivales de Ibn Zaydūn en su amor a Wallāda. Existieron también entre los dos, encuentros literarios y cartas poéticas. Todos estos factores ayudan para que estos dos personajes sean una materia rica y una fuente inagotable para los escritores que los han tomado como eje en sus cuentos y obras.

Según los libros de historia Wallāda es hija del califa omeya al-Mustakfī, que recibió el trono de Córdoba en 414 de la Hégira, 1023 de C. Era débil y licencioso, por lo cual no le aceptó el pueblo y tuvo que dejar su reino. Al contrario, su hija era poetisa, de carácter fuerte, inteligente y elocuente.

Había un desequilibrio entre su noble origen y su conducta; ésta era la opinión de la gente de su tiempo sobre su persona, por los relatos sobre sus amoríos y su familiaridad con los poetas.

<1>

En cuanto a Ibn Zaydūn, era poeta y escritor, conocido por el apodo de "ḍū-l-wazāratayn" (el de los dos visiratos). Nació y creció en Córdoba, llegó a ser un célebre poeta. Logró el respeto y respaldo de Ibn Ṭahwar, príncipe de Córdoba, pero algunos rivales y rencorosos intervinieron entre los dos causando sospechas y odios. Al final fue encarcelado Ibn Zaydūn, que permaneció en la cárcel una temporada, y no lo puso Ibn Ṭahwar en libertad a pesar de los poemas que le mandaba Ibn Zaydūn disculpándose. Por fin pudo huir de la cárcel refugiándose en Sevilla; allí fue recibido por al-Muṭaḍid Ibn ʿAbbād y lo nombró visir. Siguió en Sevilla hasta su muerte. <2>

Ibn Zaydūn se enamoró de Wallāda y consiguió su corazón; esto por un lado, y por otro, su importancia política y literaria le crearon muchos rivales, entre otros Ibn ʿAbdūs, poeta y visir de Ibn Ṭahwar, al que provocaba contra Ibn Zaydūn, logrando al final su objetivo, al conducir a éste a un negro destino: ser encarcelado por Ibn Ṭahwar y abandonado por Wallāda.

En cuanto a la poesía de Ibn Zaydūn, escribió muchos poemas en los que expresaba su amor a Wallāda. También escribió prosa, como al-risāla al-ṯiddiyya ("La carta seria"), cuyo contenido es

<1> Iḥsān ʿAbbās y otros, Dirāsāt fī-l-adab al-andalusī, ("Estudios sobre la literatura andalusí"). Libia-Túnez, s.d. pág. 193.

<2> Aḥmad al-Hāṣimī, Ṭawāhir al-adab, op.cit. pág. 170.

pedir a Ibn ʿYahwar que le saque de la cárcel, y al-risāla al-hazliyya ("La carta burlosa"), en la que quiere burlarse de su rival, Ibn ʿAbdūs. <1>

El escritor egipcio ʿAlī ʿAbd al-ʿAzīm trató los personajes de Ibn Zaydūn y Wallāda en su obra Wallāda <2>, escrita en versos tradicionales. Esta obra consiguió el primer premio de obras teatrales del Ministerio de Asuntos Sociales, en el año 1945, en Egipto.

En el prólogo de la obra dice el Dr. Muḥammad Ḥusayn Haykal que la obra podría titularse también "Ibn Zaydūn", por la fuerte relación que les unía y ataba, y si Wallāda fue conocida por su arte y belleza, Ibn Zaydūn decoró tales arte y belleza, asegurándoles la eternidad.

Según el propio autor, esta obra es una respuesta a varias preguntas que se le ocurrían sin encontrar sus respuestas en la historia, que carece de este tipo de datos. Por esto, el autor quiere revelar algunas partes desconocidas de la vida de sus

<1> Existen varias traducciones y estudios sobre Ibn Zaydūn y Wallāda en castellano, entre otros:

- Emilio García Gómez, Poemas arábigoandaluces. Col. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1959.

- Maḥmūd Ṣobḥ, "Influencias de al-Mutanabbī en Ibn Zaydūn". Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Actas de las II jornadas de cultura árabe e islámica, 1980, Madrid, 1985.

- Maḥmūd Ṣobḥ, Ibn Zaydūn (Poesías). Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1985.

- Maḥmūd Ṣobḥ, Poetisas arabigo-andaluzas. Diputación provincial de Granada, S.D.

- Teresa Garulo, Dīwān de las poetisas de al-Andalus. Ed. Hiperión, Madrid, 1986.

<2> ʿAlī ʿAbd al-ʿAzīm, Wallāda, Maṭbaʿa Naʾīm. El Cairo, 1948.

personajes. Estas son algunas de las preguntas que menciona el mismo en el breve estudio que hace de su propia obra, e incluye en ella: " ¿ fue Wallāda fiel a Ibn Zaydūn, o estaba enamorada de Ibn ʿAbdūs, o juntó en su corazón a los dos?, o, ¿ acaso había otro?, ¿ quizá estaba jugando con los hombres para divertirse?, y si era sincera, ¿por qué rehusó casarse y vivió soltera pese a su belleza y su noble familia?, ¿ acaso sería por alguna carencia o irregularidad física como hembra?, o, ¿ quizá por su altivez y orgullo? <1>

El argumento

El resumen de la obra, que se divide en cuatro actos, es el siguiente: el acto primero presenta a Ibn Zaydūn en el alcázar monologando y recitando algunos versos; entran en escena su amigo el cadí Abū Ḥafṣ y el poeta humorista Abū ʿAmr, empezando un ambiente de juerga y diversión. Ibn Zaydūn les habla de su admiración y amor por Wallāda; Abū ʿAmr decide irse para encontrar a Wallāda y desvelarle el amor de Ibn Zaydūn hacia ella. Abu Ḥafṣ reprocha a Ibn Zaydūn el ocuparse de amores y diversiones y olvidar la situación de la patria, que estaba amenazada por los "españoles" y dividida por las discrepancias y desacuerdos. También le pide a Ibn Zaydūn que intente reunir al pueblo por la capacidad que tenía y el singular respeto que le guardaban todos los gobernadores de al-Andalus. Después llega Wallāda para visitar a Ibn Zaydūn, pero no lo encuentra; la criada de éste, Salwà, recita unos versos de su amo que provocan

<1> Wallāda, del estudio anexo a la obra, pág. 166.

la inquietud de Wallāda, por ser tan licenciosos, y sale enfadada. Llega Ibn Šālūb, el judío enviado personal del rey Alfonso, habla con la criada y le expresa las intenciones del rey, que desea acabar con los "árabes". Entra en escena de nuevo Ibn Zaydūn, al que ofrece Ibn Šālūb regalos del rey Alfonso para que sea su aliado contra los árabes, pero éste lo rechaza tajantemente.

El acto segundo tiene lugar en el alcázar de Wallāda, la cual está enamorada de Ibn Zaydūn; éste viene a visitarla confesándole su amor, y también le expresa sus deseos de reunir a los árabes en al-Andalus. Entran en escena Ibn ‘Abdūs y otros cuatro poetas que crean un ambiente de humor y regocijo; se recitan poemas, particularmente Ibn Zaydūn y Wallāda, los cuales se expresan su amor mutuamente, lo que provoca a los demás y despierta en ellos odios y envidias. En esos momentos llega ‘Alī, criado de Ibn Zaydūn, avisándole de que Ibn Ŷahwar le busca. Ibn Zaydūn se despide y se marcha.

El acto tercero nos presenta un salón en el alcázar de Ibn Ŷahwar, donde se encuentran Ibn ‘Abdūs e Ibn Šālūb tramando una conjuración contra Ibn Zaydūn, provocando a Ibn Ŷahwar para que le castigue. Efectivamente, cuando llega Ibn Zaydūn le dirige Ibn Ŷahwar varias acusaciones que son confirmadas por Ibn ‘Abdūs y otros testigos falsos. Al final lo manda a la cárcel, donde permanece triste entre la dura realidad y sus recuerdos de Wallāda. Le visita su madre, que le anima a huir, al igual que Abū Ḥafṣ, el cual le ayuda a escapar.

En el último acto, Córdoba celebra la caída del gobierno de Ibn Ŷahwar y la vuelta de Ibn Zaydūn desde Sevilla, donde se refugió después de su huida de Córdoba. Este, acompañado por Ibn ‘Abbād, príncipe de Sevilla, recibe a sus antigua criada, Salwà,

la cual le confiesa su infidelidad y traición, habiendo sido embaucada anteriormente por Ibn Šālūb e Ibn ʿAbdūs, el cual componía versos licenciosos describiendo a Wallāda, achacándoselos a Ibn Zaydūn para provocar el odio de Wallāda hacia él. En estos instantes Ibn ʿAbbād se entera de que el rey Alfonso ha provocado a la gente en Sevilla a un motín; el príncipe de Sevilla le pide a Ibn Zaydūn que vaya para tranquilizar la situación. También el príncipe propone pedir ayuda a Ibn Tāšfīn, príncipe de Marruecos, mientras Ibn Zaydūn le advierte de las ambiciones de éste en al-Andalus. Entra en escena Ibn Šālūb que amenaza a Ibn ʿAbbād, pretendiendo que el tributo que había cobrado de los árabes era incompleto. Ibn ʿAbbād se enfada, saca su alfanje y lo mata. Aparece Wallāda otra vez con su criada ʿUtba, que canta y recita versos de Ibn Zaydūn y Wallāda; las dos están esperando la visita de Ibn Zaydūn, que ha tardado en llegar. Pero quien llega es su criado, llevando la noticia de la muerte de su amo Ibn Zaydūn por enfermedad, en Sevilla, después de haber acabado con el motín. Esta noticia inquieta a Wallāda, que empieza a recordar su pasado tristemente, y baja el telón con las últimas palabras de ésta.

Comentario y análisis

La gran mayoría de los personajes están sacados de la historia de al-Andalus, pues el autor mantuvo el marco general de tal historia; hay mucha coincidencia entre ella y los sucesos de la obra, particularmente lo que tiene relación con Ibn Zaydūn y su agitada vida. Pero cambia el autor algunos detalles y los somete a su arte e imaginación.

Aparte de los personajes principales, como Wallāda, Ibn Zaydūn, Ibn Ŷahwar, Ibn ʿAbdūs e Ibn ʿAbbād, elige otros personajes históricos, como ʿUtba, la criada de Wallāda, ya que hay algunos libros que hablan del papel que desempeñó ésta en la relación de los dos amantes. O Ibn Qalās, el rival de Ibn Zaydūn, al cual también mencionan los libros como competidor de éste por el amor de Wallāda. <1>

El autor quiere perfilar y caracterizar algunos de sus personajes basándose en la naturaleza humana, como el instinto maternal de Wallāda, y los instintos sexuales de ambos sexos. Dice Wallāda, expresando su gran deseo de ser madre:

- «Quizá construyamos un nido alegre y dichoso, y nuestros pequeños jueguen en sus rincones, gritando: ¡ oh, mamá! ¡ oh, papá!. Y que deliciosas serán tales palabras en sus bocas.»

Y ʿUtba:

- «Esto es el reclamo maternal profundo.» <2>

Se entiende de la obra que el autor cree que los instintos femeninos giran alrededor de lo maternal, mientras tanto los del hombre giran alrededor de sí mismo, porque en general los hombres pretenden tener una vida llena de diversiones por la cual compiten entre ellos para conseguir el mayor goce posible, especialmente con las mujeres.

Así está dibujado, al menos, el personaje de Ibn Zaydūn. Lo

<1> Iḥsān ʿAbbās, op. cit., pág. 203-204.

<2> Wallāda... pág. 46-47.

cual viene demostrado por la opinión de Wallāda:

- «Lo veo como un pájaro disparado con el viento, que no se para sobre ninguna rama. En cada árbol tiene un nido donde permanece un momento y vuelve a buscar a su "Laylà" (Laylà es símbolo de mujer buscada y perseguida).» <1>

Ahora cabe preguntarse: ¿ cómo perfila el autor físicamente a sus personajes? Podemos decir que estos en general no tienen rasgos precisos y muy claros, no vemos en la obra ningún detalle sobre los datos físicos de los mismos: edad, belleza o forma.

Los protagonistas de la obra son:

* Wallāda: es una mujer casi singular, diferente de otras mujeres, no se rinde a los instintos corporales, pero esta rebeldía contra lo femenino está justificada, pues vivía para el arte y la belleza, y así lo vemos en sus propias palabras:

- «Yo he creado para mi reino un trono, sus dos pilares son la belleza y el arte.» <2>

Mientras que, a juicio de sus rivales, Wallāda es una mujer licenciosa, juguetona e infiel. Por ejemplo, Salwà, la criada de Ibn Zaydūn dice:

- «Cada día tiene un amante nuevo disfrutando en su cama. Es infiel y su corazón es cambiabile.» <3>

<1> Wallāda... pág. 51.

<2> Wallāda... pág. 51.

<3> Wallāda... pág. 36.

Otro enemigo, Ibn Šālūb, judío enviado del rey Alfonso, opina de Wallāda:

- «Ignora el amor, es variable con sus sentimientos y no se conforma con un sólo amante. Su propósito es asombrar a los demás por su belleza.» <1>

La opinión de la madre de Ibn Zaydūn no es distinta de las demás:

- «Hijo mío, aléjate de su amor, ella tiene cada día un hombre; los deseosos hombres compiten por ella, y ella abandona a uno y acepta a otro.» <2>

Pero pese a todo lo que opinan de ella sus rivales, cabe observar rasgos brillantes y puros en su personaje, que aparece como una mujer madura ansiosa de amor y maternidad. Por otro lado, es presumida y orgullosa de su talento como poetisa y por pertenecer a la familia real. Quería compensar lo que había perdido la familia, su padre, el poder, por otras actividades, como la cultura y la belleza. Por esto se puede notar un conflicto interno que la divide en dos personajes: uno es la mujer con todos los instintos femeninos, y el otro, la hija del rey, presumida y rebelde. Esta situación la lleva a un conflicto abstracto entre la razón y el corazón. Su corazón le llama al amor, pero su razón lo rechaza:

- «El corazón me obliga a lo que no acepto. ¡Oh, Dios!, dame la serenidad... soy desdichada por el

<1> Wallāda... pág. 37.

<2> Wallāda... pág. 111-112.

corazón que me desobedece...» <1>

Otras características se pueden observar en el personaje de Wallāda en la obra, aparte de su orgullo y altivez, como el fuerte carácter, la inteligencia, la virtud y la nobleza.

* Ibn Zaydūn: es un hombre ambicioso, fuerte, goza de un talento agudo, sincero consigo mismo y con los demás, tiene mucha confianza en sus capacidades:

- «Tengo un sable afilado, una voluntad rigurosa y un talento y corazón ardientes. Y una lengua a la que temen las espadas, pero bajo cuya sombra palpita el mirto.» <2>

Podemos advertir otros rasgos que caracterizan a su personaje, como la presunción; pero no es la presunción del ignorante, sino de un hombre erudito y poeta de gran capacidad que tuvo cargos importantes y se consideraba un gran poeta de su tiempo.

Pese a sus ambiciones, nunca persiguió sus metas a través de sendas sospechosas, y nunca tuvo una conducta maldita para realizar sus propósitos, como hicieron otros, por ejemplo Ibn ‘Abdūs e Ibn Šālūb. Cuando éste último le ofrece regalos y le transmite el deseo del rey Alfonso de colaborar con él, le rechaza tajantemente, diciendo:

- «Márchate y dile a tu amo que Ibn Zaydūn no se compra con tu oro.» <3>

<1> Wallāda... pág. 44.

<2> Wallāda... pág. 23.

<3> Wallāda...pág. 57.

Además, es un amante de pura conciencia y corazón, ama a Wallāda de veras, profundamente, dice:

- «No sospeches de mí y de mi puro corazón, al que atrae el canto del ruiseñor y se aleja del ladrido.» <1>

Aparte de esto, es fiel para sus amigos, no habría dejado a su amigo Ibn Ŷahwar si no le hubiera perjudicado. También le fue fiel a Wallāda hasta el final. Manifestaba una tolerancia total con los rivales y enemigos. Salwà, su criada, que le había traicionado, confiesa voluntariamente y él la perdona.

Respecto a los otros personajes, los más destacados son:

* Abū Ḥafṣ: es cadí y amigo de Ibn Zaydūn, una persona sincera, justa y consciente de la realidad social y política, advierte a los demás el peligro que les rodea:

- «Las ascuas existen bajo la ceniza, mañana arderán los fuegos en nuestra patria. Nuestra tierra no es más que un jardín bajo el cual se mueve un volcán.» <2>

Se preocupa por la displicencia y despreocupación que manifestaban los demás hacia los acontecimientos, les reprocha y provoca a ser activos y positivos y no refugiarse en deseos falsos y lejanos; quiere reunirlos bajo la sombra de una sola bandera. Es fiel para los amigos también, sobre todo para Ibn Zaydūn, al que no abandona ni siquiera cuando está en la

<1> Wallāda... pág. 103.

<2> Wallāda... pág. 25.

cárcel. Interviene varias veces para que Ibn ʿYahwar ponga a Ibn Zaydūn en libertad, y cuando se desespera le ayuda a huir de la cárcel.

Otro personaje es Ibn ʿAbdūs, hombre vil, rencoroso y deshonesto, que no vacila en seguir cualquier medio para realizar sus metas. Logró cambiar el corazón de Ibn ʿYahwar hacia Ibn Zaydūn, y fue la causa de su encarcelamiento. Por otra parte logró cambiar el corazón de Wallāda hacia él también, siguiendo su camino con mucha paciencia, sin cansarse. Aprovechando las oportunidades para perjudicar a sus rivales, dice hablando con Ibn Šālūb de las trampas que hacía contra Ibn Zaydūn:

- «¡Oh, Ibn Šālūb!, espera y verás qué va a convertirse en pedazos partidos por los sables. Yo cultivé sospechas y rencores a su alrededor, que dieron una fruta venenosa.» <1>

En cuanto a Ibn Šālūb, enviado del rey Alfonso, es un judío astuto y vil, piensa que la política permite utilizar cualquier medio para conseguir los fines deseados. Algunos traidores árabes le ayudaron en sus lucha vendiéndole su voluntad y honor. Dice Ibn Šālūb:

- «Me he apoderado de muchos visires e imanes, en cada provincia tengo ayudantes musulmanes que odian la paz y adoran el dinero y el poder.» <2>

Otro personaje llama la atención por su humor y simpatía,

<1> Wallāda... pág. 81.

<2> Wallāda... pág. 38.

es Abū ‘Amr, alegre y liberal:

- «Yo, lo juro por Dios, valgo para la juerga, doy mi barba a quien la quiera <1>, me gusta el vino en el carrillo y los ojos de mi chica, y la miel de su boca.» <2>

Esta es la traducción de dos versos que vienen en la obra así:

أنا واللهم اصلح للملاهي وأعطي لحيتي من يرتضيها
أحبّ الراح في خدي فتاتي وفي نظراتها ورحيق فيها

Son versos propios de Wallāda que coge el autor y hace unos pequeños cambios, pues dice Wallāda:

أنا واللهم اصلح للمعالي وأمشي مشيتي وأتبه تبه
أمكنّ عاشقي من صحن خدي وأعطي قُبَلتي من يشتهيها

Con ellos, Abū ‘Amr anima a sus compañeros a aprovechar el tiempo y la vida para divertirse.

Hay otros personajes en la obra, pero son de poca importancia.

El lenguaje es poético y bello por sus magníficas expresiones, el vocabulario adecuado y el ritmo tiene mucha musicalidad.

‘Azīz Abāza en el prólogo de la obra advierte al autor que el seguimiento de la única rima en muchos trozos largos impide el movimiento y le limita a expresarse libremente.

<1> La barba se consideraba como signo de honor.

<2> Wallāda... pág. 66.

También algunas de las intervenciones de los personajes son demasiado largas...

Conclusión

Pese a la intención del autor de trasladar el pasado al presente, por no haber diferencia, según él, entre los dos:

«Para nosotros es muy preciso hojear las páginas de la historia para guiarnos en nuestro renacimiento y para evitar los errores posibles como los que cometieron nuestros antepasados. La época que traté en mi obra es la más adecuada para la nuestra, ya que no hay entre ambas mucha diferencia.» <1>

...se observa que el autor no logró sus objetivos, no pudo destacar los puntos de semejanza.

Además, sus personajes nacieron, crecieron y murieron en el pasado sin poder superarlo y llegar al presente. Está en su marco histórico y no tiene nada de común con lo actual.

Finalmente, podemos decir que Wallāda, de ‘Alī ‘Abd al-‘Aẓīm, no es más que una inspiración histórica limitada, utiliza acontecimientos pasados sin resucitarlos, sin tratarlos con una ideología moderna. Así, podemos decir que no añade nada nuevo a la historia que conocemos.

Esta obra, en resumen, se puede asimilar a las obras del célebre poeta egipcio Aḥmad Ṣawqī; ambas nos presentan poemas de buena calidad que tienen muy pocos elementos dramáticos teatrales.

<1> Wallāda... pág. 157.

Wallāda wa Ibn Zaydūn aw wafā'fī-l-Andalus

"Wallāda e Ibn Zaydūn o fidelidad en al-Andalus"

'Abd al-Razzāq Karabākā <1>

Estos dos personajes fueron tratados también por el escritor tunecino 'Abd al-Razzāq Karabākā, que escribió su obra en 1944.

El Argumento

Es una obra de teatro lírico dividida en tres actos.

El primer acto empieza en un salón en el alcázar de Ibn Ŷahwar, en donde se encuentra Ibn 'Abdūs, que está tramando una conspiración con la ayuda del escribano 'Imrān contra Ibn Zaydūn, utilizando al esclavo 'Alī al-Gūṭī, al que piden que sea un testigo falso contra Ibn Zaydūn delante de Ibn Ŷahwar, príncipe de Córdoba, para que le condene, prometiendo a dicho esclavo su puesta en libertad y dinero. El testigo falso debía decir que había visto al mensajero de al-Qādī Ibn 'Abbād, príncipe de Sevilla, llevando a Ibn Zaydūn una carta pidiéndole provocar al súbdito contra Ibn Ŷahwar para obligarle a reconocer a Hišām al-Umawī como soberano. Y que Ibn Zaydūn había prometido al mensajero del príncipe de Sevilla que lo haría.

Llega al salón Ibn Ŷahwar para reunirse con los presentes. Ibn 'Abdūs y al-Makrī, juez de Córdoba, empiezan a conspirar contra Ibn Zaydūn, mientras Ibn Ŷahwar lo defiende. En este momento el guardia acompaña al esclavo que entra y atestigua

<1> Revista al-hayāt al-ṭaqāfiyya, ("La vida cultural"). Túnez, n° 6, 2° año, 1976.

frente a Ibn ʿYahwar, por lo cual éste se enfurece y decide castigar a Ibn Zaydūn. Después llega éste y habla con Ibn ʿYahwar, el cual no le demuestra ninguna hostilidad para descubrir la realidad, pero pone al esclavo al servicio de Ibn Zaydūn. Este se marcha mientras Ibn ʿYahwar vuelve a reunirse con los demás preguntándoles sobre lo que debe hacer con Ibn Zaydūn. Proponen que en una reunión literaria en casa de Wallāda Ibn ʿAbdūs puede provocar a Ibn Zaydūn para que hable de Ibn ʿYahwar, mientras éste y sus compañeros estén escondidos oyendo la conversación.

En el acto segundo, en el alcázar de Wallāda, Ibn ʿYahwar y otros están escondidos. Ibn ʿAbdūs se encuentra con los demás, entre ellos Ibn Zaydūn y Wallāda. Hay un ambiente alegre, canciones, música y bebida. Ibn ʿAbdūs e Ibn Zaydūn discuten y llegan a un punto de desafío, pero Wallāda interviene para evitarlo y vuelven de nuevo a hablar tranquilamente. Ibn ʿAbdūs provoca a Ibn Zaydūn para que hable de Ibn ʿYahwar; entonces empieza a quejarse de la conducta de Ibn ʿYahwar, e insinúa que preferiría que Hišām al-Umawī viniera para unir a los Taifas bajo su mandato. Ibn ʿAbdūs le incita más hasta que llega a confesar que está dispuesto a desafiar a Ibn ʿYahwar, el cual entra en ese preciso momento, insultando y amenazando a Ibn Zaydūn, y ordena a los guardias que lo lleven a la cárcel. Wallāda intenta evitarlo pero es en vano.

Llega Abū al-Walīd, hijo de Ibn ʿYahwar, y promete a Wallāda que él asumirá la responsabilidad de resolver el problema y revelar la conspiración tramada contra Ibn Zaydūn.

En el acto tercero, Ibn Zaydūn está sólo en la cárcel monologando. Le visita el cantante al-ʿIšbīlī para entretenerle, después se marcha y queda Ibn Zaydūn entre sus recuerdos y

suspiros. En las últimas horas de la noche llega Wallāda a la cárcel, y soborna al guardia para que le deje entrar.

Ibn Zaydūn se queda pasmado al ver a Wallāda, la cual no le había hecho caso cuando estaba en el poder. En estos instantes entra Abū al-Walīd, hijo de Ibn Ŷahwar, con dos guardias, avisa a Ibn Zaydūn de la decisión de su padre: ponerle en libertad, con la condición de que se marche de Córdoba. De tal manera que sale Ibn Zaydūn de la cárcel, dichoso.

Comentario y análisis

Este es el resumen de la obra, se observa que el autor utilizó varios poemas de Ibn Zaydūn, de Wallāda, y otros versos suyos entre las escenas. En cuanto a los suyos, unos están en árabe clásico y otros en coloquial.

Respecto a los hechos históricos y el beneficio obtenido de ellos, podemos decir que el autor mantuvo el marco histórico en general, sin hacer grandes cambios, igual que el autor egipcio ‘Alī ‘Abd al-‘Azīm en su obra Wallāda. Además se pueden advertir varias semejanzas entre las dos obras respecto a los hechos, acciones y personajes. Las dos se inspiran en un hecho histórico relacionado con el final del reino Omeya de al-Andalus que habla de la huída del califa Hišām II de al-Andalus hacia Oriente.

«La vida de este monarca es conocida hasta la llegada de Sulaymān Ibn al-Ḥakam (al-Musta‘īn) a Córdoba en el año 1009 (400 H.). Desde entonces empiezan a contradecirse las noticias relativas al destino de Hišām:

Unos dicen que al entrar Sulaymān al-Musta‘īn triunfante en Córdoba le mandó matar; otros dicen que Hišām se escapó a un

pueblo cerca de Sevilla y vivió allí hasta que le descubrió Muḥammad Ibn ʿAbbād; un tercer grupo afirma que Hišām se había dirigido a la Meca y desde allí a Palestina, regresando luego a Almería en el año 1035. Ibn ʿIdārī al-Marrākušī dice que Hišām se escapó a Málaga y desde allí se trasladó a Almería siendo expulsado por el príncipe Zuhayr; entonces fue a refugiarse en Calatrava, que formaba parte del dominio de Ibn Dīnnūn, rey de Toledo, y allí encontró a Ibn ʿAbbād, señor de Sevilla.

En resumen podemos decir que Ibn ʿAbbād, aprovechando todos estos rumores, pretendió haber encontrado al califa Hišām II al-Muʿayyad, e invitó a los demás reyes de Taifas a reconocer su autoridad.» <1>

Es posible que a Hišām II lo mataran en alguna parte de Asia, pero el pueblo andalusí no se lo creía porque era para ellos la última esperanza para reunirlos bajo su reino. En aquellos días apareció un hombre pobre que se llamaba Jalaf al-Ḥusarī, que se parecía mucho a Hišām II; por ello Banū ʿAbbād de Sevilla se aprovechó de Jalaf diciendo que era Hišām II, para reunir al pueblo bajo su mandato, nombrándolo califa de toda al-Andalus. Quizá habrían realizado su deseo si no se hubiera descubierto el secreto. Cuando esto ocurrió, hubo una gran discrepancia entre el pueblo. Después murió de una manera ambigua. Y sobre la misma cuestión, otro libro cuenta:

«Hišām vivió hasta los cuarenta y nueve años, edad a la que

<1> Khaled Soufi, "Reaparición de Hišām II". Revista del Instituto de Estudios Islámicos en Madrid, vol. VI, 1958, pág. 132-133.

fue muerto por Sulaymān al-Mustaʿīn.» <1>

De tal modo que los dos autores mencionaron a este personaje y hablaron de los deseos de Ibn Zaydūn, que esperaba el día en que al-Andalus se reuniera bajo el reino de Hišām II.

También los personajes de las dos obras son muy semejantes, especialmente los personajes principales, como Ibn Zaydūn y Wallāda.

Wallāda es una mujer de carácter fuerte, sensible e inteligente. Dice Ibn ʿAḥwar expresando su opinión sobre Wallāda:

- «...Es una mujer amada por la literatura, anida en su alma la grandeza omeya. La despojaron del trono y formó otro de arte y literatura... la rodearon genios... yo no veo en ella falta alguna, y no quiero escuchar ningún insulto de ella.» <2>

Wallāda es virtuosa a pesar de los rumores contra su conducta, ella misma dice:

- «Wallāda es para todos vosotros como una flor... no la toquéis, podéis percibir su aroma desde lejos. O es como una espina que clava a quien quiere cogerla... así quiere vivir Wallāda, así quiere ser reina de belleza y de virtud. Su reino es la literatura y el arte, sus súbditos son el humor y el

<1> Una descripción anónima de al-Andalus, editada y traducida por Luis Molina. Tomo II, pág. 185. Instituto Miguel Asín. Madrid, 1983.

<2> Wallāda... pág. 105.

gusto.» <1>

El autor justifica la conducta de Wallāda, la cual no hizo caso de ningún hombre, ni se casó por el egoísmo de éstos, a los que no les preocupaba más que divertirse con las mujeres. Así pues, no estaba dispuesta a ser un juguete en sus manos. Dice de nuevo ella misma:

- «...¡Ah, hombres! Vosotros sólo queréis aprovecharos, nos acusáis de infieles cuando a una de nosotras le atrae una pasión pura. Nos queréis como mero objeto de vuestros deseos. Nos dejáis cuando se marchita la belleza, y os dirigís hacia otras mujeres más jóvenes. Nos abandonáis sin piedad y sólo nos queda la amargura.

En mí sólo veréis una mujer fuerte, que no os admitirá más que en reuniones agradables.» <2>

Pero Wallāda no mantiene su opinión hasta el final de la obra, sino que cambia de idea y se arrepiente de su conducta y altivez anterior, sobre todo cuando cae en las redes del amor con Ibn Zaydūn:

- «Yo soy injusta, cruel e injusta. ¡Ah, Ibn Zaydūn, mi altivez y orgullo me separaban de mi corazón, mi egoísmo me cubría el alma...! ¡Perdóname! ¡discúlpame!» <3>

<1> Wallāda... pág. 114.

<2> Wallāda... pág. 116.

<3> Wallāda... pág. 121.

En cuanto a Ibn Zaydūn, en la obra es un personaje con mucho carácter, claro, inteligente y gentil. Ibn Ŷahwar, pese a su enemistad con él, reconoce sus virtudes diciendo:

- «Me avergonzaría de Dios y de la historia si criticara e insultara este ambiente literario. Ibn Zaydūn, a quien criticáis ahora, afirmando que es un ateo y hereje, es un genio de nuestro pueblo, fuente de literatura y pensamiento.» <1>

Es también valiente, se enfrenta con los enemigos cara a cara, sin vacilaciones, y nunca recurre a comportamientos viles para perjudicar al enemigo. Desafía a su rival, Ibn ʿAbdūs, en casa de Wallāda. Además es tolerante, no guarda rencores; cuando Ibn Ŷahwar le dice que los reunidos le estaban criticando antes de su llegada contesta:

- «Dios perdone a todos los que me critican justa o injustamente. Yo disculpo sus palabras.» <2>

Respecto a su rival, Ibn ʿAbdūs, que también ama a Wallāda, es a lo largo de la obra un hombre falso, pérfido, sórdido y sin conciencia. No le importan sino sus intereses personales. Es inteligente y vil, aprovecha las oportunidades para criticar a Ibn Zaydūn e intenta llevarlo a la ruina.

Habría sido más adecuado si el autor hubiera llevado a Ibn ʿAbdūs en la obra a un destino negro, castigándole por su conducta y maldades. Era conocido por su vileza entre los otros

<1> Wallāda... pág. 105.

<2> Wallāda... pág. 103.

personajes, incluso el esclavo al que Ibn ‘Abdūs encomienda declarar en falso testimonio, dice de Ibn ‘Abdūs:

- «¡Que Dios guarde mi cabeza, señor visir... de veras tú eres más peligroso que el mismo demonio, de quien oímos y no vemos. Desde ahora hago todo lo que me ordenas, no por desear tus donativos, sino por temor de tus maldades; ordena y yo obedezco.» <1>

Ibn ‘Abdūs procura llenar el corazón de Ibn Ŷahwar de rencor y odio contra Ibn Zaydūn, directa o indirectamente. Cuando Ibn Ŷahwar le recomienda que obedezca y tenga buena conducta, Ibn ‘Abdūs le contesta refiriéndose a Ibn Zaydūn:

- «Yo no soy ni como los falsos, ni como los que han dejado el rezo. Desearía que mi señor príncipe aconsejara a otros, aquellos que se apartaron del buen camino y no han pensado en las consecuencias...» <2>

También aprovecha cualquier ocasión para criticar a Ibn Zaydūn delante de Ibn Ŷahwar llenándole el corazón de odio:

- «¡Ves, todavía no ha llegado! ¿no ves que nuestra reunión no le importa?» <3>

Podemos observar en la obra que el motivo de todas las maldades de Ibn ‘Abdūs, su vileza y traición, para llevar a Ibn Zaydūn a la ruina, son la rivalidad por Wallāda, ya que este

<1> Wallāda... pág. 103.

<2> Wallāda... pág. 104.

<3> Wallāda... pág. 105.

amor hacia ella le ha dejado confuso, sin voluntad, y le ha llevado a una conducta malvada:

- «Este amor me trastorna, ¿dónde me llevará?, a las fuentes de vileza y cobardía, ¡oh, mi amor! ¡oh, mi desgracia! Decidme, ¿por qué hay un gran abismo entre mi alma y yo? ¿entre mi alma y su deber? Me encuentro sin voluntad por mis ciegos propósitos y mi amor perdido... ¡Wallāda!... ¡oh, mágica y astuta! ¡oh, poetisa y genia!, tú eres una fuerza cruel y poderosa... yo soy un pelele entre tus manos, que mueves como quieres... Por vosotras, hijas del infierno, por vosotras se mueve la voluntad del mundo...» <1>

Ibn Ŷahwar, otro personaje, es el príncipe de Córdoba, un hombre justo que no juzga a las personas por sus intenciones, sino por sus comportamientos; quería a Ibn Zaydūn y reconocía sus favores, es inteligente y genial. Nunca habría sido duro con él si no hubiera sido por tantos enemigos como tenía, aquellos que pusieron trampas y trucos para separarlos, y que efectivamente, consiguieron su propósito al llevar a Ibn Zaydūn a la cárcel.

Pero Ibn Ŷahwar quería ser justo y no lo maltrató hasta que no tuvo pruebas:

- «... ¡oh, Dios! si es inocente no quiero sentirme culpable por maltratarle.» <2>

<1> Wallāda... pág. 108.

<2> Wallāda... pág. 106.

Y nunca fue ingrato, reconocía las virtudes de Ibn Zaydūn, incluso en los momentos más críticos:

- «Y a este hombre, Ibn Zaydūn, no puedo negarle los favores hechos a nuestro reino...» <1>

Los otros personajes son secundarios en su mayoría. Al-Makrī, juez de Córdoba, apoyaba a Ibn ʿAbdūs contra Ibn Zaydūn, ya que no conocía de la ley más que su parte dura para castigar a cualquier sospechoso.

Tiene una mentalidad cristalizada, considera la poesía de Ibn Zaydūn una actividad negativa que provoca al súbdito contra el gobierno y deteriora la moral. Abū al-Ḥasan, consejero de Ibn ʿYahwar se inclina hacia la justicia más que otros, tiene una personalidad equilibrada, no acepta las acusaciones sin pruebas. Hay un personaje simpático y grato, es Farḥūn, comensal de Wallāda, cuyo habla y diálogo están llenos de humor y chistes, y tiene una joroba que era un recurso de humor constante para sus compañeros. No se preocupaba por nada, dedicaba su vida a beber y divertirse, lo cual vemos en sus palabras:

- «Dame de beber hasta que vea el gallo como si fuera un burro. Dame de beber hasta que me veas besando esta pared y aquella y aquella otra...» <2>

El lenguaje de la obra es un lenguaje medio, habitual, pero en algunas partes alcanza un nivel alto de belleza y expresión, llega a ser un lenguaje poético, particularmente en los

<1> Wallāda... pág. 109.

<2> Wallāda... pág. 111.

monólogos de Ibn Zaydūn en la cárcel. Dice hablando con el espíritu de Wallāda:

- «¡Wallāda!... ¡te llamo desde la nada, desde el dolor y el destino desconocido!... soy fantasma sin alma, corazón dolorido sin esperanza, ¡Wallāda!, como contempla un desesperado la prosperidad de Dios, como busca un perdido la luz de la luna oculta detrás de las nubes, como llora una madre su hijo perdido, como desea una tierra seca las aguas del cielo, así te deseo, Wallāda.» <1>

Las canciones e himnos en la obra son como lazos entre las escenas, aunque también desempeñan otro papel expresivo o un medio de comunicación entre los personajes. El autor utiliza poemas de Ibn Zaydūn y Wallāda aparte de otros poemas y versos suyos, algunos de ellos en lenguaje coloquial.

El elemento más bello que se puede destacar es el ambiente alegre y el cántico de la obra, también los poemas y las competiciones poéticas que aclaran una parte de la vida de aquellos andalusíes, especialmente la vida de algunos poetas conocidos por sus reuniones literarias como Ibn Zaydūn y Wallāda.

El autor acertó suficientemente en perfilar algunos personajes como Ibn Zaydūn e Ibn ‘Abdūs, y trató de ahondar en los rasgos generales de cada uno de ellos y sus comportamientos.

El valor literario y artístico de esta obra es escaso, ya que carece de elementos dramáticos. Tampoco pudo el autor crear

<1> Wallāda... pág. 118.

un equilibrio entre el patrimonio histórico y el presente para presentarlo en un conjunto que tenga aspecto histórico y esencia contemporánea.

Esta obra, como la anterior del autor egipcio ‘Alī ‘Abd al-‘Azīm, ha quedado dentro del marco histórico, sin poder superarlo y alcanzar la actualidad.

En resumen, las dos obras que trataron casi los mismos personajes, tienen un valor literario escaso y limitado, y carecen de las condiciones esenciales del teatro.

Al-Wazīr al-Āṣiq

("El visir enamorado")

Fārūq Ŷuwayda

Al-Wazīr al-Āṣiq es una obra teatral escrita por el poeta egipcio Fārūq Ŷuwayda, y cuyos personajes centrales son: Ibn Zaydūn y Wallāda.

Lamentablemente no he podido conseguir el texto de la obra, pero sí he leído un comentario y una crítica sobre ella en un libro recientemente publicado. <1>

El comentarista resume la obra diciendo que el conflicto se basa en un simple contraste entre el amor que Wallāda siente por Ibn Zaydūn y la ambición de éste por ocupar el cargo de visir, ambición que le conduce finalmente a la cárcel. Wallāda le aconseja que deje las ambiciones y viva sólo para el amor, pero él no le hace caso. Ella sufre y procura olvidarlo, sobre todo porque hay una persona que quiere acercarse a ella, se trata de Rabīʿ (representa a Ibn ʿAbdūs), el cual pretende hundir a Ibn Zaydūn, al que calumnia delante del rey Ibn Ŷahwar.

Ibn Zaydūn se entera del amor de Wallāda por Rabīʿ y esto le hace sufrir. Al final, cuando ya son viejos, Wallāda visita a Ibn Zaydūn en la cárcel; ella le pide que vuelva a amarla, pero él la acusa de haberle olvidado y de amar a otro. Ella le asegura que no amó a nadie más que a él, por lo que él se rinde llorando y diciendo:

<1> Ḥāmid Yūsuf Abū Aḥmad, Dirāsāt naqdiyya fī-l-adabayn al-ʿarabī wa-l-isbānī, ("Estudios críticos sobre la literatura árabe y española"). Dār al-Fikr al-ʿArabī, El Cairo, 1987, pá 283-292.

- «¿Por qué no me lo dijiste antes? Dime, ¿de qué me sirve ahora llorar? Se ha perdido la vida y el amor».

Y así termina la obra. El comentarista no menciona el número de actos y escenas, ni otros detalles, pero en general la critica duramente, acusando al autor de falsificar la historia y no cumplir los requisitos y condiciones necesarias para el drama.

Una deficiencia, que menciona el comentarista, es la gran diferencia entre la obra y la historia respecto a los protagonistas: Ibn Zaydūn y Wallāda.

Ella en la obra persigue a Ibn Zaydūn, su único fin es conseguir su corazón; mientras que en la historia Wallāda era un personaje singular deseada por todos los poetas y escritores que intentaban conseguir su amor.

El comentarista critica también el cambio que el autor hace con los otros personajes, como Ibn ‘Abdūs e Ibn Ŷahwar, que no tiene -según él- ninguna semejanza o relación con la historia.

Más tarde, el comentarista explica la manera en que el escritor resuelve el traslado de los personajes históricos a la obra y se pregunta: ...¿por qué escribe una obra que trata dos personajes famosos del S. XI de C. (V de la Hégira), que vivieron en Córdoba en su época de oro?... Córdoba en nuestro tiempo es diferente en comparación con aquél.

Respecto al traslado del pasado se puede hacer siguiendo una lógica y no cortando las raíces de los personajes, como si estos fueran totalmente contemporáneos.

Otra de las deficiencias que menciona el comentarista es la de que el único nexo que une las distintas escenas es el amor de

Wallāda hacia Ibn Zaydūn y la ambición de éste que le conduce a la cárcel, y esto, a su juicio, es una relación insuficiente.

Critica también el lenguaje de la obra por no respetar las reglas gramaticales en varias ocasiones, y la mala calidad de la poesía que se preocupa por la rima como fin fundamental.

« Has sido un sacre qurayšī ilustre
No importa que no entierren al halcón
Si preguntas: dónde están las tumbas de los grandes
Te dirán:
- Están en las bocas y las almas.»

Aḥmad Šawqī

كنت صقرا قرشيا علما ما على الصقر اذا لم يُرْمَسْ
إن تسل أين قبور العظما فعلى الأنواء أو في الأنفس
أحمد شوقي

Şaqr Qurayş

"El Sacre de Qurayş"

Maḥmūd Taymūr <1>

Visión histórica

Según la historia, el Sacre de Qurayş es ʿAbd al-Raḥmān I de Córdoba, que nació en Damasco en el año 731 y murió en Córdoba en el 788.

Es uno de los grandes héroes de la historia árabe, es "mas grande que un caudillo y fundador de un reino, un político y un filósofo... es hacedor de historia". <2>

El nombre de Sacre de Qurayş es un apodo que le puso el califa ʿabbasī Abū Yaʿfar al-Manşūr:

«... cuando hablaban delante de él sobre ʿAbd al-Raḥmān decía: aquel es Şaqr Qurayş, "el Sacre de Qurayş".» <3>

ʿAbd al-Raḥmān apoyaba a los sabios, era poeta, justo y de buena conducta. Su gobierno duró 32 años, desde que se apoderó de Córdoba hasta su muerte.

Había escapado hacia al-Andalus por la persecución de los ʿAbbasíes tras terminar con el gobierno de los Omeyas en Siria. Llegó a al-Andalus y fundó un gobierno unido y fuerte, un gobierno islámico bajo cuya sombra floreció la civilización

<1> Ed. Maktabat al-Ādāb wa maṭbaʿatuhā. El Cairo, s.d.

<2> Del prólogo de la obra, escrito por Zakī Ṭulaymāt, pág. 3.

<3> Muḥyī al-Dīn Abī Muḥammad al-Tamīmī al-Marrākuşī, Tārīj al-Andalus, ("La historia de al-Andalus"). Maṭbaʿat al-Saʿāda. Egipto, 1903. Pág. 11.

árabe que influyó en otras civilizaciones, como la europea.

El argumento

La obra se divide en cinco actos; los sucesos evocan una época histórica larga: desde los intentos de ‘Abd al-Raḥmān por emigrar desde el Norte de Africa a al-Andalus, hasta su llegada a ésta, que se rinde bajo su poder.

El primer acto trata de los intentos de ‘Abd al-Raḥmān para trasladarse del Norte de Africa a al-Andalus en el año 138 de la Hégira (755 de Cristo), y las dificultades que encuentra por la persecución de Ibn Ḥabīb, líder del Norte de Africa.

Acaba este acto con el traslado de ‘Abd al-Raḥmān del Norte de Africa a al-Andalus.

El segundo acto trata de la vida de ‘Abd al-Raḥmān cuando llega a al-Andalus y los esfuerzos que hace para reunir a los árabes. Ibn ‘Utmān e Ibn Jālid, príncipes del ejército Omeya en al-Andalus, lo apoyan para lograr sus fines. La hermana de Ibn ‘Utmān, Amīrat al Quṣūr "la princesa de las cortes", intenta lograr el amor de ‘Abd al-Raḥmān y casarse con él, por lo que le ofrece su poder y dinero, pero como ‘Abd al-Raḥmān no le hace caso, ella se convierte en un enemigo que apoya a los que están contra él. A pesar de todas las dificultades, ‘Abd al-Raḥmān puede someter Córdoba, la entonces capital de al-Andalus.

El tercer acto trata la época inmediata al sometimiento de Córdoba por ‘Abd al-Raḥmān y sus esfuerzos para apagar las guerras y conflictos internos que lo amenazaban.

Se tramam muchas conjuras contra él. Abū ai-Ṣabāḥ, príncipe de Sevilla, uno de los más destacados conjuradores, ordena a uno de sus hombres asesinar a ‘Abd al-Raḥmān, clavándole su alfanje

en el pecho, pero no lo logra; es detenido y confiesa que ha sido enviado por Abū al-Ṣabāḥ.

En el cuarto acto, los sucesos tienen lugar en el año 150 de la Hégira (767 de C.), pasados doce años desde el acto anterior. ‘Abd al-Raḥmān tiene treintaisiete años y está en pleno auge de su poder; ha sometido a todas las fuerzas y mata a su principal enemigo Abū al-Ṣabāḥ, príncipe de Sevilla, después de haberle desafiado a una lucha con alfanjes, por sus conjuras e intentos de matarle en varias ocasiones.

Los hechos del acto quinto y último, tienen lugar después de once años del acto anterior, es decir, en el año 161 de la Hégira (777 de C.). ‘Abd al-Raḥmān tiene cuarentaiocho años y es ya un líder orgulloso y fuerte. Su ejército se encuentra en Zaragoza, preparado para castigar al ejército de Carlomagno (742-814) y expulsar sus tropas de aquella zona. El ejército árabe desafía a la muerte e incluso las mujeres mueren bravamente por triunfar.

En este acto queda de manifiesto el gran deseo de ‘Abd al-Raḥmān de mandar su armada a Siria para someterla bajo su poder. Pero renuncia a esta idea y piensa que sería más conveniente luchar contra Carlomagno, que es su verdadero enemigo, y no los ‘abbasíes, que son como sus hermanos. Por lo cual dedica todo su esfuerzo a luchar contra él.

Comentario y análisis

La obra comienza con una intriga: y es que será premiado por Ibn Ḥabīb, príncipe del Norte de Africa, aquel que detenga a ‘Abd al-Raḥmān que se encuentra refugiado en la casa de "Wansūs", uno de sus seguidores. Dicha casa da al mar, y ‘Abd

al-Raḥmān observa y espera la llegada de su criado "Badr" al que había mandado a al-Andalus para conocer la situación y preparar su traslado allí.

Los primeros sucesos ocurren en Ceuta, donde se encuentra 'Abd al-Raḥmān. Los confidentes del líder de Africa buscan incansablemente al joven príncipe que escapó de Siria y aún está perseguido, para detenerlo.

Los hombres de Ibn Ḥabīb estaban a punto de detenerlo, pero se salva milagrosamente, pues llega su criado Badr desde al-Andalus llevándole buenas noticias, ya que sus gentes están allí esperándole, dispuestos a apoyarle.

Efectivamente, se marcha 'Abd al-Raḥmān, y llega a Algeciras se hospeda en casa de Ibn 'Uṭmān, príncipe del ejército de Siria en al-Andalus.

Empieza a reunir las "qabilas" y firma un pacto con Abū al-Ṣabāḥ, príncipe de Sevilla, para combatir a los enemigos. Las acciones se suceden una tras otra y 'Abd al-Raḥmān progresa día a día, y al final es el único príncipe fuerte de al-Andalus que lucha contra los enemigos en el nombre de Dios.

Esta obra, escrita en 1956 por el egipcio Maḥmūd Taymūr, recurre a la historia como marco y fuente para presentar un tipo de líder, único y fuerte que intenta fundar un estado nuevo y poderoso. Es un gobernante ambicioso, inteligente y valiente, que desafió todos los problemas y dificultades, sacrificando cualquier cosa por el bien de su estado.

La obra insiste en la unicidad de 'Abd al-Raḥmān, destacando sus talentos personales; es duro consigo mismo y con los demás, firme, fiel a sus propósitos, etc. Logró con éxito unificar la opinión del pueblo y poner a las gentes al servicio de su fin.

No vacila en sacrificar hasta a los que le son más fieles para lograr sus metas, y esto asegura que no buscaba intereses personales sino comunes: apoyar al Islam y a los árabes, que eran para él el fin más honrado y sublime, para construir la gloria y el estado árabe islámico en al-Andalus.

A pesar de situar los hechos en un marco histórico, la obra refleja el espíritu de la época en que se escribió y se publicó sin mencionarla directamente. Los años posteriores a la revolución del 23 de julio de 1952 en Egipto, cuando empezaron a cambiar las leyes y formas de gobierno y a acabar los conflictos entre los partidos políticos.

En aquel entonces hacía falta un líder fuerte que reuniese al pueblo y acabara con los conflictos internos, que formara un estado nuevo, poderoso e independiente, que caminara hacia adelante sin vacilaciones.

El autor escribió la obra como una reacción de lo que pasaba en Egipto en los primeros años de la década de los cincuenta:

«...discusiones políticas sobre los partidos y el feudalismo, la disyunción y la necesidad de un presidente fuerte y justo... por esto el autor buscó en los libros de historia un héroe con estos caracteres que pudiera ser el líder buscado.» <1>

Además podemos decir que la obra es una tentativa de apología directa a Naser, cuando éste empieza a ser un líder para los árabes:

<1> 'Alī al-Rā'ī, Al-masrah fī-l-Waṭan al-ʿArabī, op.cit. pág. 78.

«Los amenazados árabes, en conclusión, están en la inminente espera de su nuevo líder necesario. Recordemos que éstas páginas se sitúan a mediados de la decena de los cincuenta; simplemente porque el dato, de seguro, es revelador e insustituible: es decir, en el momento de máximo apogeo y expansión inicial del naserismo.» <1>

Así que, la personalidad de ‘Abd al-Raḥmān era conveniente para el asunto, y por esto escribió la obra basándose en la individualidad de aquel héroe. "Pero en la obra la personalidad de ‘Abd al-Raḥmān es exagerada, sobre todo su tiranía, que causa la desaparición de la justicia." <2>

‘Abd al-Raḥmān, tiránico y poderoso, valiéndose de su fuerza y de sus privilegios, cambió las situaciones, orientó los destinos, y creó nuevos sucesos. Se confirma en la obra la importancia de las personalidades como ‘Abd al-Raḥmān en la historia y en los cambios fundamentales, pero sin dar gran importancia a la familia a la cual pertenece el Califato Omeya.

La personalidad de ‘Abd al-Raḥmān en la obra es mayúscula y gloriosa; gobernante fuerte, caudillo vencedor, capaz para planear las guerras, supo ganar el apoyo de todos, hombres y mujeres, con mucha voluntad y decisión. Vence sus deseos personales y codicias con tal de servir a sus propósitos.

Un rasgo popular, que es la creencia en la predestinación,

<1> Pedro Martínez Montávez, un trabajo inédito que se titula "La figura de Abderrahman I en la literatura árabe contemporánea". Pág. 5.

<2> Aḥmad Ziyād Maḥbak, "Al-tārīj wa-l-ta’līf al-masrahī fī Sūriyā wa Miṣr", ("La historia y la composición teatral en Siria y Egipto"). 1945-1975. Revista ‘Ālam al-Fikr, tomo 16, nº 4, Kuwait, 1986. Pág. 244.

desempeña un papel destacado en la obra, que afecta a los sucesos y los personajes; en este caso es igual al teatro aristotélico, que elige sus protagonistas de alta clase, un "semi-Dios", que lucha contra las dificultades y predestinaciones que encuentra en su camino. La predestinación decide el destino de las personas, y el héroe, "el protagonista", es un instrumento en su mano. El héroe no puede elegir su manera de vivir porque todo está planeado por una fuerza mayor a la suya y él no tiene más remedio que seguir su destino, el cual a veces crea grandes personajes.

Los hombres de Ibn Ḥabīb cuando éste entra en la casa de Wansūs en busca de ‘Abd al-Raḥmān, no le encuentran, aunque está allí. ‘Abd al-Raḥmān pregunta a Manāra, que es un ambicioso adivino:

- «¿Qué te impidió denunciarme y ganar el premio?

- No sé qué detuvo mi lengua y no pudo declarar tu escondite a la policía.

(Y Rawah gritando):

- ... mirando a ‘Abd al-Rahman, era la predestinación...» <1>

Otro rasgo de la herencia popular que se encuentra en la personalidad de ‘Abd al-Raḥmān es su creencia en la adivinación; confiesa que la suerte le salvó de las armas de los ‘abbasíes en la orilla del Eúfrates una vez, y en otra ocasión le salvó de los hombres de Ibn Ḥabīb.

<1> Sagr Qurays^v... pág. 52.

Según la historia, un adivino, Maslama Bín ‘Abd al-Malik, encontró a ‘Abd al-Raḥmān con sus hermanos cuando era niño después de la muerte de su padre; el adivino los miró y cogió a ‘Abd al-Raḥmān y empezó a besarlo y a llorar. Cuando le preguntaron el porqué, dijo:

- «Será un hombre considerable, lo noto por algunos rasgos y síntomas en su cara y cuello.» <1>

Este hecho marcó su vida, ‘Abd al-Raḥmān pensaba que llegaría a ser un hombre importante a pesar de todas las dificultades.

‘Abd al-Raḥmān demuestra a lo largo de toda la obra su indiferencia hacia las mujeres, que le persiguen para ganar su amor. Rawāḥ, una criada de Wansūs, le persiguió desde el Norte de Africa; Amīrat al-Quṣūr, la hermana de Ibn ‘Utmān, está dispuesta a gastar todo lo que tiene para acercarle a ella; Duḥā, otra criada, se agota en servirle, pero él está preocupado por otros asuntos de mayor importancia, y todo esto configura más claramente su singularidad. Así lo vemos en este pequeño diálogo entre Amīrat al-Quṣūr y ‘Abd al-Raḥmān:

- «¿No se pone el hombre orgulloso cuando ve a las mujeres a su alrededor amándole y deseándole?

- Esta es la situación de quien no tiene ocupaciones como yo... que le gusta divertirse... mientras el que está ocupado por asuntos grandiosos ve que las mujeres le impiden sus esfuerzos... ¿Qué

<1> ‘Alī Adham, Sagr Qurayš, ("El Sacre de Qurayš"). Maṭba‘at al- Muqtaṭaf wa-l-Muqaṭṭam. Egipto, 1938. Pág. 46.

pesado es encontrarse perseguido y vigilado!» <1>

Otro rasgo de la personalidad de 'Abd al-Raḥmān en la obra es la tiranía, que ejercía incluso con las personas más cercanas a él, como Badr, su fiel criado, al que mandaba una vez tras otra a combatir a los enemigos.

Cuando Badr, cansado, le ruega que le exima y le permita quedarse en la capital, 'Abd al-Raḥmān no accede, contestándole bruscamente, pues Badr quería vivir en paz y sosiego después de haber sometido al-Andalus bajo el dominio de 'Abd al-Raḥmān.

Badr se queja a Manāra diciéndole que el príncipe es aficionado a cansar y fatigar a sus hombres enviándoles continuamente a pueblos lejanos y difíciles, aleccionándoles con que están haciendo grandes diligencias para el estado y para él.

Nadie puede meterse en sus asuntos. Duḥā, su criada, dice:

- «Todo en las cortes anda según el humor del príncipe... nadie sabe lo que hace o no hace.» <2>

Es también duro, rechaza la traición como conducta con los enemigos y prefiere enfrentarse a ellos cara a cara. El podía traicionar a Abū al-Ṣabāḥ, su enemigo y rival en el reino de al-Andalus, cuando llegó éste último a su palacio, pero eligió el desafío y le ofreció un alfanje para combatir, y así pudo matarlo.

La mayor parte de los libros de historia destacan los caracteres positivos de 'Abd al-Raḥmān, pero también los hay que hablan de su parte negativa, dependiendo de los hechos

<1> Ṣagr Qurayš... pág. 105.

<2> Ṣagr Qurayš... pág. 128.

históricos, y de su comportamiento hacia sus caudillos y ayudantes. Su fin era crear un pueblo unido y fuerte.

«Se agotó su juventud para lograr ése fin que le costó muchos esfuerzos y mucha sangre y que le obligó a ser duro, lo que perjudicó su fama, y lo demostró como un tirano que infringió las leyes. Cuando perdió la confianza en los árabes y supo que algunos le guardaban rencores y odios, los abandonó y formó un ejército de esclavos comprados.»<1>

Otros piensan que los amigos más fieles para ‘Abd al-Raḥmān lo abandonaron por su conducta, como Abū Jālid, su mano derecha en las luchas contra los enemigos.

Taymūr, aunque quiso presentar en la obra a ‘Abd al-Raḥmān fuerte y singular, en varias ocasiones se le ve débil por su creencia en adivinos y predestinaciones; por esto preguntaba continuamente a Manāra por su suerte y su futuro, y a veces exageraba preguntándole la suerte de sus amigos y enemigos.

El autor hace un estudio más profundo del personaje, reflexionando sobre sus pensamientos, sus deseos y odios, y sobre los puntos más fuertes y más débiles de su personalidad.

Pero lo más notable en esta obra es que Taymūr presentó los sucesos de tal manera que demostró que los fines positivos logrados por ‘Abd al-Raḥmān fueron consecuencia de su esfuerzo y trabajo, y toda la gloria obtenida se debió a la confianza en sí mismo y a la honradez de sus propósitos.

La moraleja, noble para el autor, es que a veces los derechos no se obtienen fácilmente, sino por la fuerza de las

<1> ‘Alī Adham... op. cit. pág. 98.

armas.

Para dar viveza a la obra, Taymūr pone al lado del protagonista otros personajes opuestos a él.

‘Abd al-Raḥmān es un gran político, sabe maniobrar y ser duro y blando a la vez, según sus conveniencias.

Otro elemento que el autor introduce en la obra es el factor sorpresa.

Cuando Abū al-Ṣabāḥ trama conjuras contra ‘Abd al-Raḥmān e intenta asesinarlo, éste último hace "la vista gorda", pero actúa en el momento que él considera oportuno.

También actúa de manera improvisada cuando los hombres de Ibn Ḥabīb entran en casa de Wansūs, buscándole y él se salva mediante un truco, o cuando recibe a los maltratados para oír sus quejas y solucionar sus problemas y uno de ellos, el gigante, finge ser injuriado, se acerca a ‘Abd al-Raḥmān y saca un alfanje para matarlo.

Entre los otros personajes de la obra, aunque de menos importancia que ‘Abd al-Raḥmān, hay algunos con cierta fuerza, como Amīrat al-Quṣūr, la hermana de Ibn ‘Uṭmān, que quiere ganar el corazón de ‘Abd al-Raḥmān y casarse con él.

Esta mujer en la obra es fuerte y tiene una personalidad destacada, intenta alejar a todas las mujeres y criadas de alrededor de ‘Abd al-Raḥmān para estar sola con él, y acercarle a ella. Así lo vemos en este pequeño diálogo entre ella y el protagonista:

- «Yo no quiero impedirte tu fin grandioso... tú sabes que yo te ofrecí todo mi dinero para hacerte triunfar, y no vacilé en ofrecerte cualquier ayuda para que lograras tus fines...

- Has hecho bien... ¿qué quieres ahora?... ¿una compensación?...

(humillada): - Nada... nada... solamente que cumplas las promesas que me hiciste... el casamiento...» <1>

Otros personajes de la obra incitan a la diversión y la curiosidad y enriquecen los sucesos principales, como Manāra, el adivino, que mantiene su carácter simpático incluso en los momentos más serios; es como si fuera la sombra de ‘Abd al-Raḥmān, le acompaña a todas partes. Se traslada desde el Norte de Africa a al-Andalus para estar con ‘Abd al-Raḥmān. No sólo es adivino, sino que a veces aconseja el príncipe y le advierte por los riesgos que le rodean:

- «Yo quería ser sincero con el príncipe que exagera en confiar en los demás... da su cariño a todos los que encuentra por la calle, los injuriados, los que piden ayuda...» <2>

Así es Badr también, el criado de ‘Abd al-Raḥmān. Lo presenta el autor vago, perezoso, lento; ‘Abd al-Raḥmān le riñe de vez en cuando por su pereza:

Badr:
- «Disculpe, príncipe... ¡me parece que he llegado a ser torpe!

‘Abd al-Raḥmān:
- ¿Has sospechado alguna vez que no lo eras?» <3>

<1> Ṣaqr Qurayṣ... pág. 107.

<2> Ṣaqr Qurayṣ... pág. 103.

<3> Ṣaqr Qurayṣ... pág. 122.

‘Abd al-Raḥmān:

- «Yo me pregunto a mí mismo: ¿para qué me sirves tú?... tú eres mi contrario, ¿por qué te dejas conmigo?...

Badr:

- No es extraño que te acompañe a pesar de ser tu contrario... el hombre necesita su contrario para que le entretenga...

‘Abd al-Raḥmān:

- ¡El peor contrario eres tú!...» <1>

Por último Hirqal ("Hércules"), el jugador de ajedrez, que es otro de los personajes divertidos de la obra. Juega con ‘Abd al-Raḥmān; si gana él, el rey le dará una criada; si pierde, tendrá derecho a castigarle.

Respecto al marco histórico donde el autor situó su obra, vemos que mantuvo generalmente los sucesos históricos y los personajes. A veces exagera en mantener detalles de la historia, los nombres de los personajes. Vemos la semejanza de la obra con los libros de historia, ya que ‘Abd al-Raḥmān efectivamente huyó de la orilla del Eúfrates cuando le perseguían los ‘abbasíes para matarlo y se marchó al Norte de Africa, aunque tenía a al-Andalus como destino porque allí había seguidores de los Omeyas. El gobernante del Norte de Africa era entonces ‘Abd al-Raḥmān Bīn Ḥabīb al-Fahrī, que mataba a quien llegaba de los Omeyas temiendo por su poder. Así decidió matar a ‘Abd al-Raḥmān cuando supo que había llegado a Ceuta.

Pero ‘Abd al-Raḥmān marchó a al-Andalus con la ayuda de algunos seguidores suyos como Badr, al que había mandado para

observar la situación en al-Andalus. Badr se encontró con dos hombres; Ibn ʿUṭmān e Ibn Jālid, príncipes del ejército omeya en al-Andalus, que estaban preparados para recibirlo, y lo apoyaban de hecho.

La historia cuenta también que Abū al-Ṣabāḥ luchó al lado de ʿAbd al-Raḥmān contra Yūsuf al-Fahrī y lo vencieron, pero Abū al-Ṣabāḥ instó a sus hombres para matar a ʿAbd al-Raḥmān, con el fin de ser él el príncipe de al-Andalus, pero sus hombres lo rechazaron. Y cuando ʿAbd al-Raḥmān se enteró de las intenciones de Abū al-Ṣabāḥ, decidió vengarse de él y lo mató al cabo de un año <1>. Así pasa en la obra salvo pequeñas diferencias; Abū al-Ṣabāḥ manda a un hombre para clavar su alfanje en el pecho de ʿAbd al-Raḥmān y acabar con su vida; otra vez trama conjuras contra él con la ayuda de Amīrat al-Quṣūr, que guardaba rencor a ʿAbd al-Raḥmān por no casarse con ella.

Así podemos ver la semejanza entre la historia y la obra hasta en los detalles más pequeños, y sobre todo según las fuentes árabes <2>.

Taymūr ha tomado el personaje histórico y a través de él trata de sugerir la actualidad. Es una ecuación equilibrada, pero se puede decir que la excesiva semejanza entre la obra y la historia resta valor artístico a aquélla, que se convierte en un documento histórico.

Otro punto importante que no destaca el autor en su obra, es el de ʿAbd al-Raḥmān como poeta y orador, rasgos estos que no se notan.

<1>, <2> Vease por ejemplo: Jālid al-Ṣūfī, Tārīḥ al-ʿAraba fī-l-Andalus, ("La historia de los Arabes en al-Andalus"). Mansūrāt al-Yāmiʿa al-Lībiyya. Libia, s.d. Y ʿAlī Adham, Ṣaqr Qurayš, op.cit., págs. 98, 46.

Además Taymūr podía citar algunos versos de ‘Abd al-Raḥmān en la obra para que fuera más expresiva.

Hay también en la obra algunos errores artísticos: resumir en exceso algunos sucesos que no quedan claros, y omitir otros.

Al final del segundo acto ‘Abd al-Raḥmān aún luchaba contra los enemigos, encontraba muchas dificultades, y vemos en el tercer acto que ya es príncipe de Córdoba después de haber vencido a los enemigos, pero no sabemos cómo ha pasado esto. Sería conveniente ir paso a paso para que no hubiera un abismo entre los sucesos de la obra, y para que los actos se sucedieran de manera lógica.

Por último, para Taymūr, ‘Abd al-Raḥmān es un personaje cumbre en la historia árabe islámica, que su pueblo necesita en la actualidad. Sin duda ‘Abd al-Raḥmān era un líder grandioso que cambió la cara de la historia árabe, quizá por su talento personal, quizá porque la historia árabe le utiliza, a él y a otros héroes, para ejecutar sus designios; o quizá por las dos razones.

Pero el resultado que nos importa es que ‘Abd al-Raḥmān realizó la idea sublime de su tiempo: reunió a los árabes y desafió a dos grandes hombres : Abū Ya‘far al-Manṣūr, el califa ‘abbasí de Bagdad, y Carlomagno, que lo estimaron y apreciaron por su grandiosidad.

Taymūr concibió toda esta historia y le atrajo el personaje de ‘Abd al-Raḥmān, porque pensaba que su patria y el mundo árabe estaban necesitados más que nunca de un ‘Abd al-Raḥmān nuevo que los salvara de su largo invierno, de los conflictos y desuniones. Taymūr echa de menos un líder fuerte y tirano cuando sea necesario, un presidente o rey árabe que tenga la conciencia viva; pero desgraciadamente Taymūr murió sin ver al que esperaba.

Al-Muharriy

"El bufon" ("El mamarracho")

Muḥammad al-Māgūt <1>

Esta obra teatral, escrita por el sirio Muḥammad al-Māgūt en 1973, consta de tres actos.

El argumento

El primer acto presenta un grupo teatral ambulante, cuyos miembros son unas personas ajenas al arte, y cuyo único fin es ganar dinero; a pesar de que ellos pretenden que sirven al pueblo, lo que hacen es deformar los mejores textos teatrales y los grandes personajes de la historia. El grupo es dirigido por un tamborilero semianalfabeto que no representa más que un arte mediocre.

El grupo llega a un barrio popular para representar sus escenas delante de un cafatín, la gente del barrio acude a estas representaciones. En el cafatín hay varios clientes, entre ellos está un profesor de lengua árabe cuya única preocupación es corregir los fallos gramaticales de los actores. Este grupo decide representar Otelo, de Shakespeare; un actor intenta representar el personaje de Otelo de una manera vulgar y ridícula, por lo que es llamado desde este momento "al-Muharriy" (El Bufón). Las escenas se desarrollan entre gritos del público y bufonadas de los actores que rematan su actuación acusando a Shakespeare del destino negro de Otelo, tachándolo de

<1> Muḥammad al-Māgūt, al-Āṭār al-Kāmila, ("Obras completas"). Dār al-ʿAwda, Beirut, 2ª ed. 1981.

"escritor colonialista"; acusa además a Gran Bretaña, América y a la Alianza Atlántica. Después de esta escena empieza el director a buscar otro personaje histórico para representar, y elige a Hārūn al-Rašīd, porque es, según el director, un símbolo de la justicia árabe.

Aparece Hārūn al-Rašīd (el Bufón) comiendo insaciablemente, los guardias aparecen con un hombre que ha puesto una denuncia porque lo maltrataron, Hārūn al-Rašīd ordena que le paguen mil dinares y luego le corten la cabeza, y así termina la jornada de trabajo de aquel día, por lo que llama a las bailarinas para comenzar la juerga.

Luego, el director elige a Ṣaqr Qurayš (El Sacre), símbolo del heroísmo árabe. Lo representa el mismo Bufón, se cubre la cabeza con un turbante, vestido con un pantalón y después se pone gafas. El Sacre manifiesta su disposición a renunciar a su reino por Carlomagno a cambio de la criada Kahramān, que fue secuestrada por el enemigo.

Algunas personas del público protestan por deformar la historia y representar al Sacre de esta manera; en estos momentos suena el teléfono y se oye la voz del Sacre desde el Más Allá, que protesta por lo que hacen con su figura, el público asustado huye y el Mamarracho se rinde, terminando así el primer acto.

En el segundo acto, la escena nos lleva a la profundidad de la historia, a la época Omeya, donde vemos al Bufón delante del Sacre que le reprocha duramente por deformar su imagen ante el público. El Sacre se encuentra entre sus dos amigos, ʿUbayd Allāh y Abū Jālid, que también reprochan al Bufón su actitud, pero éste desvía la conversación para hablarles de los aspectos de la civilización moderna que ellos desconocen, por lo que el

Sacre cambia de actitud ante el Bufón cuando se entera de que sus nietos tienen la tecnología y utilizan neveras, lavadoras y muchos aparatos más.

Luego el Sacre decide venir al siglo XX para liberar a los árabes y recuperar Palestina, Sinaí e Iskenderun (Alexandreta). El Bufón es perdonado. Se deduce por la larga conversación entre el Sacre y sus dos amigos, por una parte, y por otra con el Bufón, que condena fuertemente a los gobiernos árabes y sus medios de represión contra el pueblo, y así finaliza este acto.

El acto tercero se desarrolla en una aduana en la frontera de un país árabe de la actualidad, donde el Sacre está detenido; mientras el Bufón le reprocha por no haberle hecho caso cuando le aconsejaba que no abandonara el Más Allá. El director de la aduana está ocupado con una cantante que intenta entrar en el país sin visado. Más tarde empiezan con el Sacre una serie de interrogatorios sobre sus datos personales, su origen, su procedencia y los motivos de su llegada... etc.

Una autoridad importante llega más tarde a esta frontera para negociar con un delegado del Gobierno español sobre el Sacre, ya que el Gobierno español lo considera como un criminal de guerra que había sometido y conquistado a su patria por la fuerza. Al final llegan a un acuerdo que indica que las autoridades árabes tienen que entregar al Sacre al Gobierno español a cambio de una cantidad de productos alimenticios, y baja el telón.

Análisis y Conclusión

La obra tiene como tema central el problema del poder y la relación entre el gobernador y los gobernados.

Es preciso aludir a la fecha de 1973 en la que fue escrita porque es una época clave en la historia árabe contemporánea, que viene después de pocos años de la derrota árabe de junio de 1967, que causó una herida profunda en la dignidad árabe, y una reacción fuerte del pueblo que se ha reflejado en la vida en general y en las actividades culturales en especial. Por lo tanto algunos escritores han tomado una actitud hacia estos acontecimientos acusando a los gobiernos árabes, y considerándolos como causa fundamental de la derrota por la corrupción de sus regímenes y por la represión en que viven sus pueblos.

Otros escritores acusaron al mismo pueblo, pensando que era la causa de la derrota por ser ignorante, por ser inmaduro y por la falta de una verdadera cultura. Un tercer grupo responsabiliza a las dos partes, pensando que cada una de ellas tiene algo de culpa. Nuestro escritor, Muḥammad al-Māgūṭ, en su obra, al-Muharriy, pertenece a este último grupo, aunque su crítica más dura va dirigida a los regímenes árabes, que son según él la causa fundamental de la desgracia árabe.

Nos representa a los gobiernos como verdugos, como verdaderas instituciones de terrorismo, cuyo único fin es aplastar al pueblo árabe, derrotarlo por dentro despojándolo de su dignidad, orgullo y honor.

Así y sólo así pueden someterlo y convertirlo en un seguidor, sin voluntad, que obedece las órdenes sin ningún tipo de protesta. Escuchemos este diálogo que demuestra esta situación.

El Bufón:

- «¡Eh, abuelos! Eramos valientes... valientes, inocentes y aventureros... pero nos han despojado de

todo... la valentía... el honor... la dignidad y el orgullo... nos han convertido en conejos.

El Sacre:
- ¿Conejos?

El Bufón:
- Y cucarachas también.

El Sacre (con afecto):
- ¿Quién, hijo mío? ¿quién os ha convertido en conejos? Habla, no tengas miedo... nosotros somos tus abuelos, no nos temas.

(El Bufón susurra al oído del Sacre)

El Sacre:
- ¿quién? ¿el terrorismo?

(El Bufón repite el susurro de nuevo)

El Sacre:
- ¿quién? ¿las fuerzas de seguridad? ¿qué significa esto?

El Bufón (susurra por tercera vez):
- La policía.

El Sacre (se ríe en alto):
- La policía.

(Se ríen los demás repitiendo la palabra con ironía)

El Bufón:
- ¡Ea!... no os riáis, abuelos míos, vosotros no los conocéis.

El Sacre:
- ¿Cómo que no los conocemos? ¿no son aquellos sencillos hombres que llevan porras y persiguen a los ladrones y vagabundos?

El Bufón:
- Sí... pero ahora persiguen todo... han evolucionado, abuelos míos... y han hecho del terrorismo un arte independiente como la escultura... la música... Si el mismo 'Antar llegara y cayera ante

sus manos se rendiría y lo derrotaría...» <1>

Y como el Sacre no cree en las palabras del Bufón de que el hombre árabe llegó a ser cobarde y humillado, después de haber sido de los más valientes, el Bufón propone al Sacre que le dé el caballero más valiente que tenga para demostrarle cómo pueden derrotarle. Un caballero gigante, armado con sable y alfanje llamado Dahḥām se entrega voluntariamente al Bufón y éste empieza a ejercer la tarea de policía ayudado por algunos hombres fuertes que le dan patadas y golpes por todos los lados, dirigiéndole varias acusaciones, sin ninguna prueba, ser espía de los enemigos, conjurado, indiferente...

Más tarde el Bufón utiliza contra él medios muy violentos bien conocidos por las Fuerzas de Seguridad árabes como el fuelle. Y al final Dahḥām firma un papel reconociendo todas las acusaciones que se le han dirigido y queda rendido y humillado.

Así el Sacre ve una muestra de la violencia de las autoridades de los ciudadanos:

El Bufón:

- «...sólo una muestra, señor mío, de lo que hemos sufrido y seguimos sufriendo, nosotros, tus nietos, desde hace siglos.

El Sacre (como si estuviera preguntando a las paredes):
- ¿No tenéis dignidad?

El Bufón:

- Tenemos... pero está prohibida... como la drog

El Sacre (escupe):

- ¿No hay una gota de sangre árabe?

<1> Al-Muharriy... pág. 569-570.

El Bufón:

- Ni árabe ni ajena. Toda nuestra sangre ha fluido sobre los garrotes de la policía. Si no todas las personas han sufrido esto, podemos decir que cada familia ha tenido un miembro de ella que ha pasado por esto que has visto, abuelo mío, el hijo mayor o el pequeño, la madre, el abuelo o la abuela. Miles de bigotes fueron arrancados de sus raíces y arrojados a la basura. Miles de barbas sagradas fueron posadas en el suelo... hasta los pájaros en el cielo ya no pueden distinguir entre las ramas y las puntas de las espadas.

El Sacre (con compasión profunda):

- ¡Vaya por Dios, por los pobrecitos nietos!

El Bufón:

- Nos han convertido en cien millones de ratones delante de una trampa grande que se extiende desde la época preislámica hasta el siglo XX, bajo el nombre de Palestina.

El Sacre (a punto de llorar):

- ¡Vaya por Dios por los pobrecitos nietos!

El Bufón:

- Somos hombres sólo en el carnet, mientras por dentro, en lo más profundo, no somos más que ratones... cucarachas. (Arroja al suelo su carnet de identidad).» <1>

Por otra parte el autor critica con dureza al pueblo árabe, al que califica de vacío, que se entusiasma por los lemas brillantes y tontos, que no tiene una postura clara, que se deja

<1> Al-Muharriy... pág. 579-580.

dominar facilmente por los líderes, y es como dice el poeta Ahmad Šawqī:

يا لؤ من ببغاء عقله في أذنيه

«¡Oh, del pueblo que es como un papagayo que tiene el juicio en los oídos!»

Tal vez haya una exageración en representar al pueblo de esta manera, sometido hasta las orejas, humillado y rendido, pero la realidad del pueblo árabe, esté como esté, sometido y aguantando la injusticia, pero hasta un límite, porque los levantamientos, son pruebas de que este pueblo es paciente pero no está muerto, y podemos decir que hay debajo de las cenizas brasas ardientes, y este pueblo conseguirá la libertad y acabará con los regímenes tiranos y castigará a los líderes injustos.

Por tanto, estas imágenes que nos presenta el autor, aunque existen en el mundo árabe, no son absolutas:

El Bufón:

- «Esto es tu pueblo, ¡eh Sacre! (Se enfoca una luz azul hacia donde señala). En un rincón vacío aparece una persona miserable de las masas del presidente, llevando una hogaza de pan, va pegado a la pared.

Persona primera:

- Andar junto a las paredes y pedir a Dios protección.

(Desaparece y aparece otra persona llevando una cesta)

Persona segunda:

- Al que se case con mi madre le llamaré tío.

Persona tercera:

- No duermas entre las tumbas para no tener

sueños desagradables. <1>

Persona cuarta:

- El ojo no resiste la lezna.

El Bufón (la luz desaparece con la desaparición de las personas):

- Este es tu pueblo. Aquellos son tus nietos,
Sacre.

El Sacre:

- Ni mis ojos ni mis oídos lo pueden creer.

Abū Jālid:

- Imposible... imposible... el árabe es el hombre
más valiente de toda la historia.

El Bufón:

- Eramos valientes, abuelos míos... valientes,
inocentes y aventureros... pero nos despojaron de
todo... el honor... la valentía... la dignidad y el
orgullo... nos han convertido en conejos...» <2>

En todo caso no podemos negar el heroísmo y la valentía de miles de ciudadanos árabes que se enfrentaron a los tiranos gobernadores para decir la verdad y pagar con su vida como precio, y tampoco se puede negar que las cárceles árabes estén llenas de presos cuya dignidad les impide someterse.

Los intelectuales tampoco se salvan de la crítica del autor, representados por el profesor de lengua árabe que no entiende de la cultura, sino que se preocupa de las cosas superficiales, y no hace más que corregir las faltas gramaticales que cometen los actores.

<1> Este refrán se utiliza por los que no están dispuestos a arriesgar su vida por nada en el mundo, buscando siempre las vías de salvación.

<2> Al-Muharriy... pág. 568-569.

Además la obra no carece de crítica a los autores y escritores que según el autor no hay en sus escritos más que conversaciones sobre la pérdida y la ruina, y no dicen más que mentiras y falsedades. Así lo vemos en este diálogo entre el Bufón y el Sacre:

- «Señor mío... yo no soy más que un actor sencillo, repito lo que me dicen.

- ¿Como el papagayo?

- Sí, como el papagayo.

- ¿Quién es el responsable de estas mentiras y falsedades?

- Los autores, los escritores.

- ¿Los escritores ? ¿quiénes son los escritores?
¿a qué tribu pertenecen?

- Yo qué sé, ¡que Dios no te haga verlos! Son jóvenes que se dejan crecer la barba y las patillas, y hablan en los cafés sobre la perdición y la ruina...»

<1>

El autor utiliza varios recursos para remarcar la ironía y la crítica y destaca la gran diferencia que hay entre dicho y hecho de los personajes; como es el caso de Hārūn al-Ra^ʿīd en el primer acto, al que presenta el director del grupo como símbolo de la justicia árabe, mientras que es una persona ávida, licenciosa y tirana.

Otro recurso para conseguir la ironía es jugar con las palabras:

<1> Al-Muharriy... pág. 544.

El tamborilero:

- Representará el papel de Otelo un actor joven, que saltó a la fama y llegó a ser durante meses una de las estrellas más brillantes del teatro.

(Este salta por entre los montones de prendas que lleva el carro y saluda al público).

En cuanto a Desdémona su papel lo hace una actriz genial que mamó el arte desde su infancia.

(Salta una actriz que lleva en la boca un chupete y saluda al público).» <1>

Respecto a los personajes y hechos históricos, el autor traslada al personaje del Sacre de la historia al presente para desempeñar el protagonismo en la obra, pero se observa que el autor se burla de la historia y sus personajes, por lo que fue criticado por algunos críticos que no admiten que se trate la historia de esta manera, sino que hay que respetarla y sus personajes son sagrados.

La burla consiste en que el Bufón engaña fácilmente al Sacre y a sus hombres, hablándoles del avance tecnológico, que no es más que un atraso y una equivocación porque la importación de electrodomésticos, prendas de vestir, perfumes... no son más que un signo de sujeción a los países exportadores, y es un error considerarlo como un aspecto de progreso.

Además el autor cree firmemente que un héroe histórico no puede salvar la nación árabe de su desgracia, sino que tiene que surgir del presente, por lo tanto rechaza refugiarse en la historia. Cree que es necesario un héroe actual que nazca dentro del conflicto, que viva las circunstancias actuales y las

comprenda para poder enfrentarse después con los verdaderos enemigos:

«La inutilidad del héroe trasladado de la historia al presente para salvarlo de su corrupción, y que este héroe que fue vencido por las circunstancias del presente, no es más que una prueba de que no nos salvan los antepasados, y esto justifica la burla del autor hacia la historia y su héroe... » <1>

Entonces puede decirse que Muḥammad al-Māgūt toma una postura nueva y especial de la historia, burlándose de ella y utilizándola para criticar el presente, descubriendo la falsedad que lo caracteriza, empleando comparaciones entre el pasado y el presente.

Creemos que es oportuno citar las palabras del célebre arabista Pedro Martínez Montávez sobre la obra, pues dice: «El "rebelde" e inconformista Muḥammad al-Māgūt da a conocer su al-Muḥarriṭ, "El Bufón", -"El Mamarracho" si se quiere- que es otro tratamiento a modo de "contra figura", y en el que, a través de lo bufonesco, se hace sencillamente una crítica feroz de la realidad árabe de hoy y de algunos de sus más acrisolados comportamientos y representantes.

El ritmo cinematográfico, la burla, los bruscos saltos en el tiempo y los personajes máscara, sirven para subrayar el contraste tremendo entre el pasado y el presente, y curiosamente, también, el mantenimiento de "vicios" seculares, atávicos engaños. No es precisamente pieza de distracción, como

<1> Aḥmad Ziyād Maḥbak, "Al-tārīj wa-l-ta'līf al-masrahī fī Sūria wa Miṣr, 1945-1975". Artículo citado, pág. 225.

aparenta, sino que, burla burlando, hiere y desgarrar como pocas. Y en todo ese promiscuo marco de herida y de desgarrar, el Abderrahman polifacético de Māgūt resulta pieza insustituible. Texto a leer despacio y a meditar, sin duda alguna, para extraer todas sus alusiones y significados.» <1>

Es digno mencionar que esta obra fue inspirada y modificada por el escritor argelino Zayyānī Šarīf ‘Ayyād, bajo el título قالوا العرب... قالوا, "Dijeron los árabes, dijeron".

«La peculiaridad de esta obra es que intenta salir del marco de las escenas influidas por la experiencia teatral europea, intentando también inventar un estilo particular, por esto el autor se ha apoyado en el estilo del narrador, "al-rāwī", proporcionándole ambientes folklóricos regionales...» <2>

<1> Pedro Martínez Montávez, "La figura de Abderrahman I en la literatura árabe contemporánea". Trabajo inédito.

<2> ‘Alī al-Rā‘ī y otros, al-masrah al-‘arabī bayna al-naql wa-l-ta’ sīl, ("El teatro árabe entre la adquisición y originalidad"). Kitāb al-‘arabī, 18. Kuwait, 1988. pág. 143.

Amīrat al-Andalus

("La princesa de al-Andalus")

Aḥmad Šawqī <1>

Amīrat al-Andalus es una obra teatral en prosa, escrita por el poeta Aḥmad Šawqī, que se inspiró en la última etapa de la historia de la familia real Banū ʿAbbād, concretamente del último rey al-Muʿtamid.

Al-Muʿtamid Bīn ʿAbbād (1040-1095) es el tercer y último rey de dicha familia en Sevilla. Fue coronado en 1068, sucediendo a su padre al-Muʿtaḍid.

Durante su reinado aumentaron los ataques de los cristianos, dirigidos por Alfonso VI contra el reino árabe. Al-Muʿtamid tuvo que pedir ayuda a Yūsuf Bīn Tāšfīn, príncipe de los almorávides en el norte de Africa, y éste le ayudó, pero con la ambición de incorporar al-Andalus a su reino. Efectivamente, Yūsuf invadió al-Andalus; el rey al-Muʿtamid cayó prisionero en sus manos, desterrándolo a Agmāt, en Marrakesh, donde pasó el resto de su vida en una prisión, hasta su muerte.

Al-Muʿtamid era un poeta hábil y sutil en sus sentimientos.
<2>

El triste fin de un rey y poeta sensible provoca a Aḥmad Šawqī a tratar este tema y escribir su obra.

Pero el personaje central de su obra no es al-Muʿtamid, sino su joven hija, "la princesa de al-Andalus", Buṭayna, una

<1> al-Hay'a al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-kitāb. El Cairo, 1982.

<2> ʿAlī Adham, al-Muʿtamid Bīn ʿAbbād. Col: "Ālām al-ʿArab, 2. Wazārat al-Taḡāfa wa-l-Irṣād al-qawmī. Maktaba Miṣr. El Cairo, s.d.

muchacha conocida por sus virtudes, valentía, inteligencia y un gran amor por la literatura y la ciencia.

El Argumento

En el acto primero, Buṭayna está en Sevilla, sede del reino de su padre, después de su visita a Córdoba, recién incorporada al reino. Se encuentra con algunos trabajadores de la corte, les habla de su viaje a Córdoba. Llega el juez Ibn Adham que lleva un mensaje de Sīrī Bīn Abī Bakr, comandante del ejército de Yūsuf Bīn Tāšfīn, para el rey al-Muṭamid. El mensaje anuncia el deseo del citado comandante de casarse con Buṭayna cuando el rey y el juez le hablen del asunto, ella rehusa porque el comandante está casado.

Buṭayna habla con su padre sobre el viaje a Córdoba y su encuentro con un joven en el mercado de libros, el cual compra en una subasta un libro. A Buṭayna le cayó bien aquel muchacho, pero no se llegaron a conocer.

El rey se encuentra con algunos compañeros y comensales y pide a los soldados que le traigan al judío Ibn Šālīb, enviado personal del rey Alfonso para llevarle las contribuciones que debían pagar anualmente.

Este judío rechaza el dinero diciendo que era poco e insulta al rey al-Muṭamid, el cual manda que lo ahorquen. Llega la delegación de los cristianos, y al-Muṭamid les enseña el cadaver del judío y les pide que informen a su rey Alfonso de este hecho.

Después el rey y el bufón Miqlāṣ salen para dar una vuelta por el río en una barca; su barca choca con otra que conducía un joven, pero al final descubre que aquel joven es su hija Buṭayna

vestida con ropa masculina.

En el acto segundo, dos literatos: Ibn Ḥayyūn y Abū al-Qāsim, hablan del rey. Ibn Ḥayyūn se queja porque el rey se había casado con su amada hacía veinte años; Abū al-Qāsim justifica el comportamiento del rey porque desconocía la relación que existía entre los dos.

Ḥarīz es un héroe de al-Andalus que cautiva al hermano del rey cristiano y decide soltarlo con la condición de que levanten el sitio de un bastión árabe.

Viene al-Bāz, que es un gran ladrón, finge ser vendedor de dulces y vende a Ḥarīz dulces narcotizados; éste se duerme y al-Bāz le roba todo lo que lleva.

En el acto tercero Abū al-Ḥasan, uno de los grandes comerciantes de Sevilla, quiere vender su casa porque perdió todos sus bienes debido al hundimiento de sus barcos en el mar. Ibn Ḥayyūn finge ser comprador de la casa, pero su propósito es salvar al comerciante de su crisis; le da un collar de perlas y desaparece sin recibir las llaves. Se va a jugar una partida de ajedrez con Ḥassūn, el hijo del comerciante, ya que son amigos.

Butayna llega vestida con ropa masculina a casa del comerciante para comprarla, acompañada de Lu'lu' y Yawhar, dos chambelanes de la corte. El comerciante los recibe y los conduce a donde está su hijo Ḥassūn. Butayna se sorprende al verlo porque es el mismo joven de Córdoba que compró el libro; se reconocen entonces.

Después de charlar, Ḥassūn le cuenta la batalla que tuvo lugar en Córdoba en la que él participó apoyando al príncipe al-Zāfir, que murió en dicha batalla. Ḥassūn ignora la relación entre Butayna, que viste de chico, y el príncipe muerto, su hermano. Pero Butayna se desmaya después de escuchar el relato

de Ḥassūn. Cae el pañuelo de la cabeza de Buṭayna y se descubre el secreto, enterándose Ḥassūn al final de que es la hija del rey.

En el acto cuarto Buṭayna y su abuela, al-ʿAbbādiyya, hablan de Ḥassūn y su amor por Buṭayna, mientras entra el rey triste y nervioso por los ataques de los cristianos y las ambiciones de Yūsuf Bīn Tāṣfīn, ya que ambos quieren acabar con su reino.

Entra Ibn Ḥayyūn y aconseja al rey para que encarcele a su huésped, Yūsuf Bīn Tāṣfīn, hasta que salga todo su ejército de al-Andalus, y le haga jurar que nunca volverá a poner los pies en al-Andalus. Pero la madre del rey se lo reprocha y considera este hecho como una traición al huésped. Sin embargo, sucede todo lo contrario, es el huésped el que traiciona, provocando a su ejército contra al-Muṭamid, el cual lucha hasta caer en las manos del ejército de Bīn Tāṣfīn.

En el acto quinto Bīn Tāṣfīn se apodera de Sevilla y manda a al-Muṭamid y a su familia desterrados a Agmāt. Un comandante magrebí cautiva a Buṭayna, que cae enferma, y la vende al comerciante Abū al-Ḥasan, que la lleva a su casa donde encuentra a su amado Ḥassūn. Este le pide que se case con él, pero Buṭayna rechaza casarse lejos de sus padres y su familia; por esto deciden viajar a Agmāt, Marrakesh, donde se encuentra la familia para celebrar la boda. En la prisión se reúnen todos. Su familia se alegra por la vuelta de Buṭayna a su seno. Los padres aceptan los esponsales. Ibn Ḥayyūn avisa a al-Muṭamid de que Bīn Tasfin ha aceptado que abandone la prisión y viva en una casa en la ciudad, y así finaliza el autor su obra.

Comentario y análisis

La primera reflexión que podemos tener sobre la obra es la de observar un cuento fantástico e imaginario que creó Šawqī y lo puso al lado de los sucesos históricos que se conocen sobre el rey al-Muʿtamid, al que Šawqī respetó. Este cuento es el amor entre Buṭayna, la hija de al-Muʿtamid, y Ḥassūn, el hijo del comerciante.

Este cuento, según el crítico egipcio Muḥammad Mandūr, "no pudo Šawqī vincularlo a la tragedia principal de la obra, y parece un cuento artificial creado por Šawqī pensando que cualquier obra teatral, para que tenga éxito, debe contener un cuento de amor; además, parece que el autor quiso aliviar el efecto de la tragedia".<1>

Šawqī en este caso no mantuvo la tragedia histórica, la gran tragedia que sufrió al-Muʿtamid y su familia en su prisión, lejos de su reino, al-Andalus.

De hecho "esta tragedia se convierte en una comedia artificial por inventar un cuento fantástico del casamiento de su hija con Ḥassūn en la prisión".<2>

También añade otro elemento alegre y cómico al final de la obra que se opone a las crónicas históricas.

Por la intervención del literato Ibn Ḥayyūn, Yūsuf Bin Tāšfīn ordena salir a al-Muʿtamid de su prisión para que viva en una casa nueva en la ciudad. Las crónicas cuentan que Bin Tāšfīn no hizo caso a los lamentos y ruegos que mandaba al-Muʿtamid

<1> Muḥammad Mandūr, Masrahiyyāt Šawqī; op. cit., pág.103.

<2> Muḥammad Mandūr, Masrahiyyāt... pág. 104.

desde su prisión, en la que estuvo hasta su muerte.

Evidentemente, cada escritor tiene derecho a crear algunos sucesos y personajes y mezclarlos con los sucesos y personajes históricos, ya que el artista no es historiador. Pero el primer propósito de cualquier autor que toma el marco histórico debe ser "expresar cuestiones y juicios actuales y avivar algunos sucesos del pasado que tienen rasgos contemporáneos que destacan la moral y provocan el cambio social". <1>

Šawqī vivió una época de crisis, su país y el mundo árabe estaban colonizados. Los colonizadores y los gobernantes reprimían los nacionalismos, y por todos estos motivos Šawqī eligió para su obra una época de la historia muy conflictiva para encontrar algunos rasgos comunes entre el pasado y la actualidad.

Respecto a los personajes de la obra, el autor los forma con bastante perfección, sobre todo los personajes centrales.

Butayna es una muchacha virtuosa y valiente, tiene una personalidad fuerte e inteligencia aguda. Adivina los acontecimientos con antelación y justifica su conducta con mucha prudencia. Cuando el juez Ibn Adham le habla del comandante Sīrī Bīn Abī Bakr y su deseo de casarse con ella, Butayna lo rechaza porque Sīrī está casado, y cuando el juez le dice que los intereses del reino van en ello, dice Butayna:

- «Estamos en desacuerdo en nuestros juicios, tú crees que al-Andalus no se pone de pie si el Sultán, "Bīn Tāšfīn", no le echa una mano, y yo pienso que es

<1> Muḥammad Gunaymī Hilāl, Fī-l-Naqd al-Masrahī, ("Sobre crítica teatral"). Dār al-Ṭaḡāfa, Beirut, 1957, pág. 90-91.

la mano del lobo extendida al cordero, y tú, señor juez, estás desesperado por al-Andalus, mientras que yo estoy llena de ilusión y esperanza; quizá mi padre tenga la oportunidad de unir los pueblos y atacar a los enemigos y paralizarlos durante largos años. Tú sabes que la historia de al-Andalus está llena de sorpresas alegres de este tipo.» <1>

Aparte de esto, Buṭayna está muy segura de sí misma y de su conducta, ama la libertad, rechaza las trabas aunque sean de oro. Le molestan los controles de la abuela y sus preguntas. Se compara con el papagayo que tuvo la abuela y murió; no le había quitado sus plumas para no volar, pero le había puesto una anilla de oro en su pata que le impedía tener plena libertad; así era Buṭayna también según sus propias palabras:

- «Quiero decirte, abuela, que mi situación es parecida a la del difunto Nādir, el papagayo, me habéis acorralado por Lu'lu' , Ḡawhar y Miqlās, y con mucha vigilancia, y al final decís que estoy libre y hago lo que quiero.» <2>

El personaje de al-Mu^ctamid también está bien perfilado. Es un hombre bondadoso, fuerte, rechaza todo tipo de traición, humilde y generoso.

Es un personaje con muchos rasgos trágicos y conflictos que le llevaron a ser el personaje central alrededor del cual giran otros muchos personajes y sucesos.

<1> Amīrat... pág. 20.

<2> Amīrat... pág. 72.

Es prudente con los que sobrepasan los límites, puede castigarlos pero se conforma con reprenderlos. Dice a Miqlās después de un encontronazo:

- «¡Por Dios! ¡qué amarga y dulce es tu lengua!, es igual que el bisturí de un médico hábil, que reúne la amargura de cortar y la dulzura de curar.» <1>

Conocido también por su paciencia, cuando los soldados de Bīn Tāšfīn lo atacan, Lu'lu' le incita a huir, pero él le contesta rabiosamente:

- «Me convocas, ah joven, a huir. Nunca, nunca. El león no huye y no teme la muerte.» <2>

Así que, al-Mu^ctamid soportó su destino y fue paciente y fuerte como una montaña.

La gran falta que cometió el autor es no incluir la poesía de este rey en la obra, ya que toda su vida fue poesía; cualquier ocasión le servía para hacer un poema; la poesía era para él como un río caudaloso. No dejaban ninguna experiencia, fuera cual fuera su importancia, sin verterla en un molde de poesía.

Otro personaje de la obra es Ibn Ḥayyūm, el literato de al-Andalus. El autor lo representa cargado con sentimiento e fidelidad, honor y humanidad, que no vacila en tender su mano a cualquiera que lo necesite. Ayudaba y aconsejaba a los demás sin pensar en intereses personales.

<1> Amīrat... pág. 26.

<2> Amīrat... pág. 85.

El aconsejó al rey al-Mu^ʿtamid para que tuviera cuidado con Bin Tā^ʿsfīn. También fue él quien salvó al comerciante Abū al-Hasan de su crisis económica y, por último, intervino para liberar a al-Mu^ʿtamid de su prisión, y dividió todo lo que posee entre al-Mu^ʿtamid, Buṭayna y su novio, y el comerciante Abū al-Hasan.

Todos los caracteres de Ibn Ḥayyūn son positivos, cosa que el autor destaca. Es una misión moral que lleva la obra, aparte de otras misiones.

Otro personaje que trató cuidadosamente en la obra es el bufón de la corte, Miqlāṣ, ya que "Šawqī tiene el gusto de crear un personaje hábil y con buen corazón". <1>

Es simpático, crea el ambiente lúdico que necesitan los reyes normalmente para divertirse. Cuando sale con el rey para dar una vuelta por el río le pone una condición, y es que sólo él tiene que remar; cuando el rey le pregunta el motivo, dice:

- «¡Está claro! Las olas están locas, la borrachera está loca, la barca es una madera que no tiene cerebro, también está loca y tú eres un sultán y cada sultán es un loco, así que tengo que cuidar mi vida de cuatro locos.» <2>

En cuanto a las condiciones artísticas, Šawqī empleó el elemento sorpresa para enriquecer los sucesos y la acción principal. Muchos acontecimientos imprevistos sucedieron a lo largo de la obra, por ejemplo: el barco del rey choca con otro

<1> Landau Jacob, Dirāsāt fī-l-masrah... pág. 227.

<2> Amīrat... pág. 38.

de un joven a quien descubren como Buṭayna, su hija; otra sorpresa es la de Ibn Ḥayyūn, fingiendo y vestido de magrebí, que compra la casa del comerciante, le da un collar de perlas y desaparece, porque su fin es salvarle. Se puede considerar como sorpresa el robo de Ḥarīz, el héroe de al-Andalus, por el ladrón al-Bāz, que le vende dulces narcotizados que le hacen dormir.

Por otro lado, se pueden observar algunos fallos artísticos en la obra, como hechos que carecen de lógica y sucesión, por ejemplo: en el acto primero Buṭayna se encuentra con un joven por casualidad en Córdoba en el mercado de libros, los dos toman parte en la subasta de un libro, después se marchan sin conocerse. Pero en el acto tercero vemos que Buṭayna, acompañada por Lu'lu' y Yawhar, llega a la casa de aquel joven, hijo del comerciante, sin ninguna lógica, no es más que una casualidad rara y artificial.

La debilitación del conflicto resta importancia dramática a la obra, ya que no ocurren sucesos que provoquen emociones fuertes.

Sin duda existe un conflicto entre al-Muṭamid y sus enemigos, pero resulta débil e insignificante. Este conflicto está dividido en dos partes: por un lado con Alfonso VI, el rey español, y por otro con Bīn Tasfin, emir del Norte de Africa. Aunque este conflicto se fortalece después del destierro de al-Muṭamid cuando se oyen sus quejidos y lamentos, sus sufrimientos en prisión y los de su familia, maltratada injustamente.

Este conflicto aumenta al saber que el rey no merecía este trato.

La obra está llena de acciones secundarias que restan valor e importancia a la acción principal. Quizá sea ésta la causa de

que Landau considere esta obra una novela histórica más que una obra teatral, dice: "La trama de la obra es excitante a pesar de tantas acciones enredosas. La obra es más una novela histórica que una obra teatral tanto por la vasta cantidad de sucesos como por la manera de tratarla y representarla." <1>

El lenguaje utilizado en la obra es una prosa elocuente. Esta es la única obra teatral del autor escrita en prosa. El crítico Muḥammad Mandūr piensa que "la poesía era más adecuada para expresarse en esta obra...porque se trata de un poeta y rey, al-Muṭamid, el último de los reyes taifas en Sevilla". <2>

Y según el mismo crítico, Šawqī es distinto en su estilo en esta obra en comparación con su prosa conocida en otros libros suyos, ya que su prosa aquí es más escueta y abandona el ritmo en ella.

A pesar del mérito de revivir una época histórica, en esta obra podemos observar un mensaje que el autor intentó transmitir, que es la gravedad de las faltas políticas cometidas por las autoridades y reyes, que fueron causas de la desaparición de algunos reinos y de llevar a los reyes a un negro destino.

Un verso de al-Mutanabbī, poeta ʿabbasi, expresa adecuadamente el fin de Šawqī y la situación del rey al-Muṭamid: "Quien hace del león su halcón de caza, el león lo caza con otras presas". ومن يجعل الضغام بازا لصيده
تصيده الضغام فيما تصيدا

Por último se puede decir que Šawqī tocó el arte dramático muy por encima, superficialmente, y no cumplió las condiciones

<1> Landau Jacob, Dirāsāt fī-l-... pág. 227.

<2> Muḥammad Mandūr, Masraḥiyyāt Šawqī... pág. 102.

de este arte, ni creó una obra dramática de cierta importancia que pueda estar firme ante la crítica.

Sin embargo, Šawqī acertó al elegir el personaje de al-Muʿtamid como eje de la obra. Es cierto que al-Muʿtamid no era gran gobernante porque estaba ocupado en sus diversiones pero es, sin duda un gran hombre por su rica personalidad, su talento, las circunstancias en que vivió y el fin trágico y triste de su vida en una prisión.

Su poesía es de gran valor literario; sus lamentos y quejas de la prisión y sus caracteres atraen a los autores, historiadores e investigadores interesados en estudiar su época y su vida. Sufrió muchos riesgos y desastres y finalizó su vida cruelmente a pesar de que no se lo merecía. Sí, tuvo sus errores políticos, pero le compensa la cultura, la bondad y la valentía que tuvo.

"Las crónicas sobre al-Muʿtamid, sus caracteres, su desgracia y su poesía quedarán como un marco de preocupación para los investigadores e historiadores". <1>

Quizá sea el verso del poeta Muḥammad Bīn Gānim sobre los Banū ʿAbbād el más expresivo en este caso: "Es extraño que se ponga el sol en la tierra, y su luz quede en los horizontes".

ومن الغريب غروب شمس في الثرى وضياؤها باق على الافاق

<1> ʿAlī Adham, Al-Muʿtamid Bīn... pág. 340.

Ma'sāt al-Mu'tamid

"La desgracia de al-Mu'tamid"

Ḥasan Muḥammad al-Ṭuraybiq <1>

El poeta marroquí Ḥasan al-Ṭuraybiq escribió su obra teatral sobre el último rey de Sevilla al-Mu'tamid y su desgracia con Yūsuf Bin Tāšfīn, emir del Magreb.

La obra se divide en tres actos, y cada acto consta de cuatro escenas.

En la primera escena del primer acto aparece al-Mu'tamid con al-Mu'tašim Bin Ṣumādiḥ, príncipe de Almería, 'Abd Allāh Bin Ḥubūs, otro rey de los taifas, y 'Umar Bin al-Afṭas, príncipe de Badajoz. Todos ellos están en el palacio de éste último conversando y pensando en la llegada de Yūsuf Bin Tāšfīn, al que esperan para que les ayude a defender al-Andalus y echar a "los francos". Al principio parece que algunos de los reunidos no están de acuerdo con la intervención de Yūsuf porque prefieren firmar un pacto con los enemigos, pero en concreto al-Mu'tamid defiende la idea de la intervención de Yūsuf, y al final de la escena todos están convencidos.

En la segunda escena llegan noticias de la llegada de Yūsuf al lugar donde se encuentran reunidos.

En la tercera, entra Yūsuf acompañado de su hijo al-Mu'izz, su escribano 'Abd al-Raḥmān y el comandante de su ejército, Sayr. Les reciben afectuosamente y celebran una fiesta en la cual cantan algunas chicas. Luego llega un enviado del rey Alfonso de Castilla que les entrega un mensaje oral de su rey,

<1> Al-Maṭba'at al-Mahdiyya, Tetuán (Marruecos), s.d.

pero al final deciden combatir y salen los ejércitos para luchar.

En la cuarta escena entra I'timād, esposa de al-Mu'tamid, que manifiesta su inquietud por su marido, y está acompañada por dos criadas suyas, Armanda y Qamra.

El acto segundo muestra la situación después de la batalla de Zalaca. Se encuentra Yūsuf con Abū-l-Qāsim al-Huzaynī, visir de al-Mu'tamid y el cadí Aḥmad Bin Al-Yaḥḥāf al-Mu'āfarī. Los dos últimos provocan a Yūsuf para que acabe con los reyes de al-Andalus, y designe otros de mejor conducta, que sean partidarios suyos. Yūsuf al principio no está de acuerdo con sus opiniones, pero entra en escena Sayr, el comandante de Yūsuf, que es de la misma opinión, y por fin convencen a Yūsuf.

Luego llega Ṣumādiḥ, que denuncia la conducta de al-Mu'tamid y pide a Yūsuf que lo cambie.

Llegan noticias de la muerte del hijo de Yūsuf, al-Mu'izz, en una batalla, y al final Yūsuf ordena a su comandante que lleve a cabo la decisión del pueblo, es decir, que destituya a al-Mu'tamid.

El tercer acto trata de la situación de al-Mu'tamid en la prisión de los almorávides en Agmāt. Se encuentra con él un poeta andalusí, Ibn al-Labbāna. El médico de Yūsuf, llamado Ibn Zuhr, visita a al-Mu'tamid en la prisión y le propone intervenir en su caso para que Yūsuf lo libere, y termina la obra entre suspiros y quejas de al-Mu'tamid.

Los personajes en su mayoría son históricos; poetas, caudillos y reyes, y los dos principales protagonistas son al-Mu'tamid, nombre que da título a la obra, y Yūsuf Bin Tāšfīn, emir de los almorávides que acaba con el reino del primero.

Respecto a al-Mu'tamid, el autor lo caracteriza como un

hombre sincero, formal, y que intenta de veras salvar al-Andalus de los riesgos de los enemigos, y por este motivo pide ayuda a Yūsuf:

- «Mi patria se encuentra en un apuro que no acaba a no ser con la voluntad de sus jóvenes y viejos. No me aterroriza más que la sumisión, ¿acaso acaban los rencores por completo?

Está clara la discrepancia, ya que cada ciudad tiene un emir (una pausa). El héroe de los bereberes es como candil de Dios en el altar (hornacina).» <1>

Y después, cuando ya se encuentra presa de sus suspiros detrás de los barrotes de la cárcel, rumiando sus recuerdos, lo vemos paciente y firme. Dice a su amigo, el poeta Ibn al-Labbāna

- «No, juro por Dios que seguiré como ves, aunque me desespera no me rindo...

Si paso un mes en esta cárcel, pienso que son años los que han pasado. Si mi gloria ha acabado, es porque he tenido una desgracia, y en la desgracia se adquiere la voluntad.» <2>

En cuanto a Yūsuf, el autor lo dibuja como un emir justo, que no quiere en principio acabar con los reyes de los Taifas, pensando que esta intervención es injusta para el pueblo de al-Andalus. Dice Yūsuf:

- «¡Oh Huzaynī! ¿quieres que yo engañe a un

<1> Ma'sāt al-Mu'tamid... pág. 15.

<2> Ma'sat... pág. 69.

pueblo, y que haga de los líderes, esclavos?

Mañana dirán que Yūsuf no era justo y que no respetó la promesa, sino que traicionó a sus hermanos.» <1>

Pero después de la insistencia de los al-faquíes y los caudillos, está convencido, e incluso piensa que tal intervención es una obligación para salvar a al-Andalus y al Islam:

- «Prestaremos esfuerzos para acabar con el mal y lucharemos juntos para acabar con la injusticia. Lucharemos para unir la patria y su gente y castigaremos a los impíos. Tú, Sayr, quedarás aquí un año, para corregir siempre con la espada cualquier maldad.» <2>

El autor introduce otros elementos para demostrar la corrupción de los Taifas, que son las fiestas y las canciones, que Yūsuf rechazaba por su religiosidad, ya que algunas muchachas cantan unos versos de Ibn Zaydūn cuando celebran su llegada, y los versos dicen:

- «¡Oh gacela!, has reunido varios tipos de belleza. Te apoderas de mi alma, igual si estás cerca que si estás lejos.

Con tu amor me divierto y por él me someto.

¡Oh deseo del enamorado! ayúdame, ya estoy a

<1> Ma'sāt... pág. 36-37.

<2> Ma'sāt... pág. 42.

punto de morir.» <1>

Además utiliza algunos versos propios de al-Mu'tamid, y en especial el famoso poema que compuso en la cárcel:

«Cuando las lágrimas se contienen,
y el corazón partido se despierta;
cuando se ignoran las preocupaciones,
porque el más grave asunto las supera,
dicen: la rendición es la política a seguir
ríndete a ellos.

Pero para mi boca, el dulce sabor de la
rendición, es puro veneno...» <2>

Lo que llama la atención en esta obra es que es de pésima calidad en todos los aspectos; la técnica, el estilo, el lenguaje y las contradicciones, por ejemplo: cuando al-Mu'tamid se encuentra en la prisión, le visita Ibn Zuhri, el médico de Yūsuf, que quiere intervenir para salvar a al-Mu'tamid, mientras éste lo rechaza; escuchemos este diálogo entre ambos:

- «¿Te complace que tu amigo, el médico, interceda para salvarte?

- ¿ante quién será? ¿ante quién no será? ¿inútil cualquier mediación?

- ante el rey.

<1> Ma'sāt... pág. 25-26.

<2> Ma'sāt... pág. 56. La traducción es del libro Al-Mu'tamid Ibn 'Abbād, poesías, Antología bilingüe, por M^a Jesús Rubiera Mata. Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1987, pág. 59.

- ¿vuestro rey? ¿ante quién me traicionó?» <1>

Esta es la postura de al-Mu^tamid; en cambio, en la siguiente página, tiene una postura totalmente diferente a ésta, insistiendo en su petición de que intervenga Ibn Zuhri para que Yūsuf le ponga en libertad:

- «¡Hijo de gloria!, menciona mis virtudes ante Yūsuf, ¿qué he hecho para que me encarcele con mis seres queridos y mis amigos?» <2>

La obra está escrita en verso, pero es una poesía muy mala, en todos los sentidos: el lenguaje, el estilo, las rimas y el ritmo. Los versos llegan a veces a ser un habla insípida. He aquí algunos ejemplos: al-Mu^tamid dice en su prisión (pág. 71):

أيا موتاً!... نفسي ملّت العيش والحياة في السجن مصفوداً فهل لم يمل دوبي؟

cuya traducción es:

- "¡Oh muerte! mi alma se ha aburrido de la vida encadenada en la prisión, ¿acaso no ha llegado mi turno?"

Este verso no merece más comentario. Y en otra ocasión al-Mu^tamid dice (pág. 71):

سينهدّ هذا الحكم حتماً لأنّه على الظلم مبني، وليس على العدل

cuya traducción es:

<1> Ma'sāt... pág. 59.

<2> Ma'sāt... pág. 60.

- "Este gobierno se va a derrumbar, porque está establecido sobre la injusticia, no sobre la justicia"

En el segundo hemistiquio del verso hay una repetición innecesaria, porque está claro que, si no está establecido sobre la justicia será al contrario, pero como el autor quiere cumplir su verso para rimar con los otros, entonces pone lo que sea para realizar este cumplimiento.

En resumen, esta obra merecería el premio al peor texto teatral, si lo hubiera; es muy mala y no merece mas comentario.

El escritor marroquí 'Abd Allāh Kannūn escribe en el prólog

"Quizá el teatro marroquí esperaba quien llenara este vacío (hueco) que sentían los amantes del teatro, precisamente en este tema, desde que fracasó la obra de Šawqī, Amīrat al-Andalus (La princesa de al-Andalus), cuando se presentó en Marrakesh, y llega entonces el poeta Ḥasan al-Ṭuraybiq con su obra poética, de la que espera éxito y triunfo".

Y si 'Abd Allāh Kannūn manifiesta que la obra de Šawqī fracasó, podemos decir que a Šawqī le antecede al menos la buena calidad de su poesía, las imágenes y las expresiones poéticas, aunque reconocemos que Šawqī no escribió teatro, sino sólo poesía, poemas largos que tienen aspecto de teatro.

En cambio la desgracia de Ḥasan al-Ṭuraybiq se multiplica, porque él no ha escrito ni teatro ni poesía y perdió, como si dijéramos, "el hilo y el pájaro", y la desgracia de al-Mu'tamid se convirtió en la propia desgracia de Ḥasan al-Ṭuraybiq.

Tawq al-Hamāma

"El Collar de la paloma"

‘Abd Allāh Šagrūn <1>

‘Abd Allāh Šagrūn en su obra Tawq al-Hamāma toma como fuente de inspiración el libro del mismo título del célebre autor andalusí Ibn Ḥazm, en el que la intención de explicar la esencia del amor y la abnegación, lo cual fue interpretado y estudiado por Ibn Ḥazm. Explica en el prólogo de la obra un cuento que aparece reflejado en El Collar de la Paloma, que es el punto de partida de su obra. A su vez aparece en uno de los capítulos dedicados a la Muerte, es aquel donde Ibn Ḥazm habla con el gobernador de Almería, Jayrān al-‘Āmirī, (el gran "fata" Jayrān al-‘Āmirī, uno de los rebeldes).

Se llamaba Jayrān, de kunya Abū-l-‘Āfiya, y de laqab al-ḥāyib Sayf al-dawla. Se rebeló en Almería en el año 405 (1014-1015) y la gobernó durante catorce meses. Dominó Guadix, Jaen, Priego, Jódar, Baeza, Arjona, Beja, Tejada y Chinchilla. Ningún otro rebelde tuvo un territorio más vasto.

«Murió Jayrān al principio de Yumādā I del año 419 (28 de mayo de 1028) en Almería.» <2>

«Jayrān encarceló varios meses a Ibn Ḥazm y su amigo, por haber dado oídos a los rumores de algunos hipócritas, que decían que Ibn Ḥazm y su amigo abandonaron Córdoba para

<1> ‘Abd Allāh Šagrūn, Masrah fī-l-talafizyūn wa-l-idā‘a, ("Teatro en la televisión y radio"). Manšūrāt ittiḥād idā‘āt al-duwal al-‘arabiyya. Túnez, 1985.

<2> Luis Molina, Una descripción anónima de al-Andalus. op. cit. Tomo II, pág. 229-230.

refugiarse en Almería con la intención de incitar a sus súbditos contra Jayrān, y a favor de los Omeyas. Después de averiguar esta acusación, Jayrān les puso en libertad, y estos se marcharon a otras ciudades de al-Andalus.» <1>

El cuento que aparece reflejado en este libro de Ibn Ḥazm (y cuyo texto tomo de la traducción al español de G. Gómez), habla de un hombre andaluz que vendió por un apuro económico a una esclava a la cual quería mucho. Dice así: - «ahora contaré una historia, que muchas veces he oído, referente a un rey beréber: Un hombre andaluz, en un apuro que se vio, vendió una esclava, por la que sentía grande amor, a un vecino del país; pero nunca pensó, al venderla, que su alma iba a irsele tras de ella de la manera que se fue. Llegada la esclava a manos del comprador, el alma del andaluz estuvo a pique de escapar de su cuerpo. Fue a ver al que se la había comprado y le porfió que se la devolviera a cambio de todos sus bienes de fortuna y hasta de su persona misma; pero el otro rehusó. Usó de las gentes de aquel país como mediadores; pero ninguno logró ayudarle. Entonces, cercano a perder el juicio, pensó presentarse ante el rey. Y, en efecto, se presentó gritando. El rey le oyó y le mandó entrar.

Estaba el rey sentado en una cámara alta que tenía, tan elevada que dominaba la ciudad. El andaluz llegó y, al comparecer ante él, le contó su historia y muy humildemente le pidió socorro. Enternecióse el rey, ordenó que trajeran al comprador, y, cuando vino, le dijo: -"se trata de un extranjero,

<1> Ibn Ḥazm, Tawq al-Ḥamāma, ("El collar de la paloma"). Dār al-Ma'ārif, 2ª ed. El Cairo, 1977, pág. 156.

que está en la situación que ves. Yo he querido mediar contigo en su favor". Pero el comprador rehusó diciendo: - "la amo más que él, y temo, si se la cedo, que mañana he de venir a pedirte socorro en situación peor de la que él está".

El rey y los que andaban en torno suyo le ofrecieron sus fortunas; pero él rehusaba con obstinación, escudándose en el amor que le tenía. Como la discusión se alargaba y no se veía ni por pienso que el comprador diese muestras de ceder, dijo el rey al andaluz: - "¡Oh, tú! nada puedo hacer por ti más de lo que has visto. He puesto en favor tuyo los mayores esfuerzos; pero ya ves que se obstina en que la ama más que tú y en que teme quedarse peor que tú estás. Resígnate, pues, con lo que Dios ha ordenado". Entonces dijo el andaluz: - "¿y no puedes hacer por mí nada más?". - "¿Acaso, replicó el rey, cabe aquí otra cosa que suplicar y ofrecer dinero?, nada más puedo hacer por ti".

Cuando el andaluz desesperó del todo de recobrarla, juntó manos y piernas y se tiró a tierra desde lo alto de la cámara. El rey se asustó y gritó, y los pajes corrieron abajo para recogerlo. Dios decretó que no sufriera en aquella caída daño mayor. Vuelto a subir a presencia del rey, éste le dijo: - "¿por qué has hecho eso?". - "¡Oh, rey! contestó el andaluz; no puedo vivir sin ella". E intentó tirarse por segunda vez, cosa que le impidieron llevar a cabo.

Entonces exclamó el rey: - "¡Dios es grande!, ya ha aparecido la manera de sentenciar este pleito", y, volviéndose al comprador, le dijo: - "¡Oh, tú! me has dicho que la amas más que él y que tienes miedo de quedarte en su misma situación"; - "así es, dijo el comprador". - "Tu competidor, siguió diciendo el rey, ha mostrado un título para amarla, arrojándose en busca de la muerte, sólo que Dios Honrado y Poderoso veló por él. Ve

tú ahora, y, prueba tu amor, tirándote desde lo alto de esta alcazaba, como lo hizo tu competidor. Si te matas, será porque ha llegado tu hora, y, si te salvas, tendrás mayor derecho a la esclava, toda vez que está en tus manos, y tu competidor te dejará en paz. Pero si rehusas, yo te quitaré la esclava por la fuerza y se la daré a él". El hombre vaciló por algún tiempo, al cabo del cual dijo: - "Voy a tirarme"; pero, cuando se llegó a la ventana y vio el espacio que se abría bajo ella, se echó para atrás.

Entonces el rey exclamó: - "por Dios, se hará como he dicho". El hombre hizo un nuevo esfuerzo, pero volvió a arredrarse. En vista de que no avanzaba, el rey dijo: - "no jugarás con nosotros. Esclavos, sujetadlo y echadlo abajo". Cuando el hombre vio la decisión del rey, exclamó: - "¡Oh rey!, ya se ha consolado mi alma de la pérdida de la esclava". - "Dios te lo pague", dijo el rey. Al punto le compró la esclava y se la dio al que primero la había vendido. Luego partieron los dos.»
<1>

El argumento de la obra, que se divide en tres actos, es el siguiente: el primero tiene lugar en el alcázar de Jayrān, que se encuentra en la cámara alta que dominaba la ciudad. Entra el "zabalzorta" o jefe de la policía, para verle, acompañado por un prisionero, Muḥammad Bin Ishāq, para contestar algunas de las preguntas que le va a hacer el príncipe Jayrān. Sabemos por el diálogo que Ibn Ḥazm, amigo de dicho prisionero estaba en prisión también, los dos estaban acusados por intentos de

<1> Ibn Ḥazm, El Collar de la Paloma, el libro de bolsillo nº 351. Alianza Editorial, Madrid, 1971. Traducción de Emilio G. Gómez, págs. 264-266.

disturbios. Llevan a Ibn Ḥazm delante del príncipe y los tres dialogan sobre el asunto. En estos momentos entra el noble Abū Yaʿfar, conocido por su bondad, acompañado de un hombre cordobés, Hišām, por quien quiere mediar. Hišām cuenta su problema, diciendo que había una esclava llamada Maryāna ("Coral"), ambos estaban muy enamorados, vivían en dicha y prosperidad hasta que se encontraron en un apuro económico. La esclava le convenció para que la vaendiera, y así tener menos gastos. Aquí el autor nos desplaza a otra escena para presentarnos la relación que existía entre los dos amantes.

El segundo cuadro nos presenta a los dos en su casa en los días de apuro, Maryāna procura convencer a Hišām para que la venda, él rechaza esta opinión, pero termina aceptándola.

De nuevo volvemos al alcázar de Jayrān, Abū Yaʿfar le cuenta al príncipe lo que le pasó a Hišām, que había enloquecido por ello después de vender a su esclava; todos los presentes tratan de conversar sobre esta cuestión. Nuevamente se desplaza a otra escena, a la casa del comprador, que es un comerciante llamado Ismāʿīl Bin Šahbūn, con quien vive la esclava, triste, mientras Hišām está constantemente a la puerta de la casa. Abū Yaʿfar va a casa del comprador pidiéndole que le devuelva la esclava a Hišām, ofreciéndole dinero, pero él lo rechaza comunicándole que él también la amaba. Al final. Abū Yaʿfar propone acudir al príncipe para resolver este problema.

Otra vez estamos en el alcázar del príncipe, Jayrān, donde se encuentran la esclava y el comprador, aparte de los anteriormente mencionados. El comprador rechaza esta intervención de Jayrān, el cual pide a Ibn Ḥazm que sentencie este problema. Ibn Ḥazm pide a los dos competidores que demuestren cada uno de ellos su amor por la esclava. El

comprador se aferra a los derechos legales del convenio de la venta, y Jayrān reconoce sus derechos.

Hišām se desespera y se tira por la ventana, pero no sufre daño alguno, le suben otra vez a presencia del príncipe e intenta tirarse de nuevo, pero éste se lo impide. Ibn Ḥazm dice que Hišām demostró su amor, pidiendo al otro hacer lo mismo para demostrar sus pretensiones y así no perder sus derechos sobre la esclava. Este intenta tirarse, pero vacila y por esto renuncia a ella, devolviéndosela a Hišām.

Jayrān decide poner en libertad a Ibn Ḥazm y a su amigo, proponiéndoles a ambos dos elecciones; o bien quedarse en Almería o marcharse a otra ciudad, pero ellos deciden marcharse, bajándose el telón.

Así el autor quiso tratar a la vez estos tres elementos: la cuestión del amor, la fidelidad y el sacrificio por amor, basándose en el libro de Ibn Ḥazm; por ello podemos ver varias frases y expresiones directamente de este libro, utilizadas en la obra, como las de las págs. 72, 106, 107, etc...

El personaje más destacado es Ibn Ḥazm, eje central de la obra, que expone sus ideas, mentalidad y concepto sobre el amor; aludiendo a este tema, no al contrario, como a veces se le acusó, comenta:

- «Quiero llamar al amor y al cariño entre la gente, convocar para creer en la unión entre las gentes... el amor... el amor... ¡oh, Jayrān! es la llave de la felicidad y el sendero de la esperanza. La unión de las pasiones coincidentes, es una ley eterna

que acaba con cualquier disturbio.» <1>

Ibn Ḥazm aparece en la obra como un sabio, experto en los sentimientos humanos, los corazones, los comportamientos y costumbres.

Analizando de una manera precisa la moralidad social, por conocer los secretos del ser humano y sus emociones, dice:

- «El altruismo es igual que la abnegación... la abnegación es el punto máximo del amor... sin duda Hišām es fiel a Maryāna y viceversa; porque el primer paso de la fidelidad es ser fiel a quien te es fiel a ti, esto es un deber indispensable, y una obligación para el amante y el amado.» <2>

El autor entremezcla dos historias en su obra, la primera es la de su refugio acompañado de su amigo en Almería huyendo de Córdoba, y después encarcelados por Jayrān, príncipe de Almería. La segunda es la del amor entre Hišām y Maryāna, con todas las complicaciones.

Los acontecimientos de ambas historias se mezclan y se convierten en una sola, inventada a su vez por la imaginación del autor.

Un recurso muy interesante utilizado por el autor en su obra es el tipo de diálogo que aparece al hacer preguntas dirigidas por los otros personajes a Ibn Ḥazm, todo lo referente a los conceptos del amor y la naturaleza humana, a los que él contesta explicando y analizando la esencia y los síntomas del

<1> Šaqrūn, Tawq al-Ḥamāma... pág. 52-53.

<2> Šaqrūn... pág. 72.

amor; por ejemplo en las páginas 107 y 108.

En la obra aparecen reflejados tanto los fenómenos sociales como políticos de al-Andalus en el siglo XI; por lo tanto, podemos tener una visión clara de la situación social, la vida y costumbres de los esclavos. Refleja por otra parte las circunstancias políticas; es decir, los disturbios provocados después de la desaparición de los Omeyas de al-Andalus. Todo esto aparte del tema principal en la obra; el amor y la abnegación por él, que es la fuente principal del libro de Ibn Ḥazm, libro que se puede considerar como autobiográfico, y en el cual "el autor refleja la valentía y habla de las relaciones amorosas poco aceptadas en la sociedad de entonces. Son importantes algunos de los aspectos tratados por el autor, sobre todo los aspectos psíquicos. Además este libro contiene una visión muy parecida a la que el filósofo Platón da acerca del amor <1>, que es un amor "Uḍrī" virtuoso, que no era muy difundido en la poesía andalusí antes de conocer este libro. Por esto, interpretar el amor de esta manera es algo considerable en la literatura andalusí". <2>

Podemos ver varios versos de Ibn Ḥazm utilizados en la obra, puestos en boca de Hiṣām, que expresan el amor y el anhelo que siente por su esclava Maryāna.

En general la obra contiene elementos muy interesantes, ya

<1> Platón expone el concepto del amor en "El Banquete" y nos explica el aspecto subjetivo del bien. El Epws (Eros) es una tendencia a lo perfecto, porque en lo perfecto se manifiesta lo bello y lo bueno. Cita: Sergio Rabade Romero y J.L. Trespalacios, Historia del pensamiento filosófico y científico, pág. 24. Ed. Zor-Madrid, 1973. 329 págs.

<2> Iḥsān 'Abbās, Tārīj al-Adab al-Andalusī, op.cit. pág. 283.

que el tema principal es el amor, describiéndolo como una pasión humana eterna. Además es una historia de amor algo exótica y divertida.

En cuanto a la lengua empleada, podemos decir que posee todos los elementos del idioma árabe puro y es bastante expresiva, ya que el autor se beneficia del lenguaje utilizado por Ibn Ḥazm, que es sencillo, fluido y muy elocuente.

Por último se puede decir que esta obra es una escenificación del texto de Ibn Ḥazm, fiel al propio texto y no permite ninguna clase de cambios.

La construcción de la obra es clásica y su mayor valor existe en el propio relato que fue utilizado. Quizá todos estos rasgos justifiquen una pieza televisiva. También es una historia sencilla que defiende a los grandes ideales.

La obra es muy lenta porque contiene mucho diálogo y poca acción, y no plantea ningún problema por ser una obra sencilla de televisión.

Al-Awwal

("El Primero")

Walīd Abū Bakr <1>

Al-Awwal representa la trayectoria artística que siguió el músico andalusí Ziryāb, para alcanzar la fama y la gloria.

Según el autor, Ziryāb, durante su etapa artística, estuvo rodeado de envidiosos e hipócritas, intentaban dejarlo al margen del mundo del arte para que sólo ellos tuvieran acceso a las cortes y casas de las autoridades. El primer enfrentamiento que tuvo Ziryāb fue con su propio maestro, Ishāq al Mawṣilī, que gozaba de una estrecha relación con el califa Hārūn al-Rašīd de Bagdad, y no admitía que otro artista se interpusiese por miedo a perder este privilegio.

Ziryāb decide marcharse a Occidente. Llega a al-Qayrawān (Kairuan), se pone en contacto con su valí, y se encuentra con los mismos problemas de Bagdad. Por fin se va a al-Andalus, donde es recibido por el califa ʿAbd al-Raḥmān Bin al-Ḥakam (ʿAbd al-Raḥmān II, 792-852 de C.), cuarto emir omeya en al-Andalus. Ziryāb es muy estimado por el rey, pero tampoco se salva de los envidiosos, y en particular del poeta Yaḥyā Bin Ḥakam (774-864), poeta andalusí comocido por el apodo de al-Gazāl ("la gacela"). Este último utilizaba todos los medios para quitar a Ziryāb de en medio y conseguir él la fama. Pero sus malas intenciones se descubren y el rey lo expulsa de la corte, mientras que Ziryāb llegó a ser una de las personas más

<1> *Al-Awwal wa-l-Ajīr*, ("El primero y el último"), Walīd Abū Bakr. *Ṣarika al-Rabīʿān li-l-Naṣr wa-l-Tawzīʿ*, 1ª ed., 1981, Kuwait.

privilegiadas y cercanas a él.

Ziryāb el cantor es Abū-l-Ḥasan ‘Alī Ibn Nāfi‘, nacido en Mesopotamia en el año 173 (789). "Era un liberto del califa ‘abbasī al-Mahdī y, a causa de su tez muy morena, se le había dado el nombre de Ziryāb que, si hemos de creer lo que nos dicen sus biógrafos, era el nombre que se le daba a un pájaro de plumaje negro. Ziryāb se distinguió, desde su más tierna edad, como discípulo del famoso músico y cantor de la corte de Bagdad, Ishāq al-Mawṣilī; su talento alcanzó prontamente tal notoriedad, que el califa Hārūn al-Rašīd solicitó del maestro de Ziryāb que se presentase para actuar ante él... cuando Ziryāb llegó a España en el año 822 tenía poco más de treinta años; se quedó en el país, como ya hemos dicho, hasta su muerte, que ocurrió en el año 857, y durante todo ese tiempo fue el árbitro incuestionable de todas las elegancias y el promotor de todas las modas nuevas, que prevalecieron desde entonces, no sólo en el aspecto exterior, sino incluso en el mismo género de vida de los musulmanes andalusíes..." <1>

"Respecto a su laud, él mismo lo fabricó, tenía el mismo tamaño que el de su maestro Ishāq y era de la misma madera, pero pesaba la tercera parte. Las cuerdas eran de seda e intestino de león, expedían una voz cantarina y pura sin igual. Ziryāb añadió la quinta cuerda al laud". <2>

<1> E. Lévi-Provençal, La civilización árabe en España, 6ª ed. Espasa Calpe, col. Austral. Madrid, 1982, pág. 67, 68, 69.

<2> Ḥusayn ‘Alī Maḥfūẓ, Qāmūs al-Mūsīqā al-‘arabiyya, ("Diccionario de la música árabe"), Dār al-Ḥurriya li-l-Ṭibā‘a, Bagdad, 1977, pág. 315-328.

Los personajes

El protagonista, Ziryāb, presenta el modelo del verdadero artista y genio, que procura seguir adelante y avanzar honradamente y sin perjudicar a nadie ni competir con ningún otro, pensando que cualquier genio debe ocupar la posición adecuada a su capacidad.

Además rechaza los medios que utilizan algunos artistas de competencias inmorales e intentos de destruir a los demás:

«Ziryāb: - Siento que yo quería hacer una cosa, pero hice otra. Quiero el éxito, que es mi derecho... pero va en contra de mi moral perjudicar a quien me enseñó... esto es lo que siento. (Se acerca a Mut^ʿa). ¿sabes Mut^ʿa que nuestra vida parece un bosque?... y para que sea el hombre grande en aquel bosque tiene que quitar otros grandes de su sitio... hay un solo sitio... este es el problema (despistado), ¿por qué?

Mut^ʿa: - Tranquilízate, señor mío, no pasa nada.

Ziryāb: - (se sienta) no importa lo que pasó... sino lo que va a pasar...

Mut^ʿa: - ¡Ishāq!

Ziryāb: - (despistado) nuestra vida es extraña... nuestra subsistencia está en manos de una persona y si queremos llegar a él, tenemos que impedir a los demás... queramos o no, aceptemos o rechazemos... ¡qué contradicción es esto!» <1>

<1> Al-Awwal wa-l-Ajīr... pág. 95.

Aunque Ziryāb sabía que para alcanzar la fama debía pasar por las cortes y los palacios de los autoridades, descubrió que el verdadero artista es el que pone su arte al servicio del pueblo y la sociedad, y gana su cariño y amparo. Este es el único camino para su estabilidad y firmeza:

«Ziryāb: - ¡Mut^ḥa! he aprendido que la relación solamente con el gobernador no es nada segura. En cambio cuando influyo en la vida del pueblo y me vinculo a él me asegura mi futuro... y nadie piensa en desterrarme de nuevo... porque el pueblo es la base.» <1>

Así podemos ver que el personaje de Ziryāb está bien perfilado en la obra.

Otro personaje que desempeña un papel importante en esta obra es Mut^ḥa, la esclava de Ziryāb, que es la fidelidad personificada para su amo, al que no abandona ni en los momentos más críticos y duros. Además influye en la vida y arte de Ziryāb; en la obra ella dirigía el coro que le acompañaba en sus canciones.

Según parece, Ziryāb tenía varias esclavas. "Una de estas esclavas es Mut^ḥa, a la que educó hasta convertirla en una joven de espléndida hermosura, a la que enseñó sus mejores canciones. Actuaba con frecuencia en las reuniones presididas por ‘Abd al-Raḥmān II, unas veces cantando y otras escanciando las bebidas". <2>

<1> Al-Awwal wa-l-Aḥir... pág. 127.

<2> Teresa Garulo, Dīwān de las poetisas de al-Andalus, op. cit. pág. 108.

En cuanto a los otros personajes, se observa una gran semejanza entre ellos; y por esto el autor exige, en caso de representar la obra, que un solo actor interprete varios papeles: el califa Hārūn al-Rašīd, el valí de Kairuan y el califa ‘Abd al-Raḥmān Bin al-Ḥakam. Y otro actor interprete el personaje de los artistas y poetas: Ishāq al-Mawṣilī, Ibn Jāṭir y Yaḥyà Bin Ḥakam. Todos ellos envidiaban a Ziryāb.

Con esto el autor quiere afirmar que los comportamientos son iguales y los personajes parecidos, aunque las caras sean distintas. El que más envidiaba a Ziryāb era el poeta Yaḥyà Bin Ḥakam (al-Gazāl), que intentaba marginarlo y degradarlo delante del califa; incluso le satirizó en un poema:

«Manṣūr: - son centenares los discípulos de Ziryāb en Europa...

Tarūb: (intencionadamente) - y él es dueño de una escuela para enseñar música aquí...

Al-Gazāl: - es algo extraño.

El Rey: - ¿qué aspecto de extrañeza tiene, al-Gazāl?

Al-Gazāl: - señor mío... vosotros dáis a este cantor más de lo que se merece...

Manṣūr: - ¿piensas que es sólo cantor?... es literato, poeta, buen contertulio e inventor...

Al-Gazāl: (irónico) - ¡inventor!

Tarūb: - ¿quién se cree, que no sabes de él hasta ese punto?

Al-Gazāl: (con arrogancia) - a mí no me importa saber mucho de los cantores....» <1>

Tema y Conflicto

El tema en concreto son las dificultades que encuentra el verdadero artista durante su vida para conseguir la fama y la posición social adecuada. Es un tema antiguo y contemporáneo a la vez, es vivo y existe en todas las épocas por la abundancia de artistas y poetas que buscan la fama o los caminos cortos para llegar a ella, y que normalmente pasan por las cortes o autoridades en general, que tienen el poder para apoyarles o destruirles.

Son muchos los verdaderos artistas que fueron asesinados o desterrados a lo largo de la historia, por la envidia e hipocresía. Y son muchos también los parásitos del arte que llegan a ocupar, a veces, puestos importantes en el gobierno aprovechándose del poder y perjudicando a los verdaderos artistas. Bastante de esto sufrió el gran poeta ‘abbasī al-Mutanabbī.

En cuanto al conflicto, éste existe entre Ziryāb como verdadero y auténtico artista y los que pretenden serlo. Es un conflicto largo que empieza en Bagdad cuando choca con su propio maestro Ishāq, continúa en Kairuan y termina en Córdoba.

La causa de este conflicto es la rivalidad por alcanzar la cumbre, en la cual Ziryāb dice que no cabe más que uno:

«Ziryāb: - lo que me molesta es subir a costa de otros.

Mut‘a: - (impaciente) tú no subes a costa de otros. El es poeta (refiriéndose a al-Gazāl), en cambio tú eres cantor, y él tiene que comprender esto.

Ṭarūb: - no es la profesión la causa de esta guerra.

Mut‘a: - es la cumbre...

Ziryāb: - y la cumbre es sólo una en nuestros tiempos, y no caben dos personas en ella...» <1>

Vemos que el protagonista renuncia varias veces a sus derechos para conservar la buena relación con los demás, pero al final se ve obligado a hacer frente al poeta al-Gazāl que le odiaba mucho, pero a pesar de esto, a Ziryāb le da pena que la situación llegue a un punto tan conflictivo y crítico. Cuando el califa ‘Abd al-Rahmān descubre las malas intenciones de al-Gazāl le expulsa y le ordena que se marche de la ciudad, y esto causa una gran tristeza a Ziryāb.

«Ziryāb: - ¡Dios mío! ¿cuándo llegará el día que alcancen la cumbre todos los que se lo merecen...? ¿cuándo acabará la injusticia...?» <2>

Conclusión

Es una obra buena por su tema, interesante y permanente.

El autor utiliza una técnica nueva en su obra, por ejemplo, sustituye el telón por el coro que canta a al-muwaššahāt entre escena y escena, son poemas expresivos y hacen como facores preparatorios para la siguiente escena.

El lenguaje es cuidado y expresivo, el diálogo, coherente, se aleja del estilo oratorio y directo.

Aclaramos que el título de la obra, el primero y el último, hace referencia a un segundo texto, que se incluye seguidamente

<1> Al-‘Awwal wa-l-Ajīr... pág. 139.

<2> Al-‘Awwal wa-l-Ajīr... pág. 152.

en el libro, y que trata de la Granada nazari. Haremos el oportuno comentario en el lugar adecuado.

Por último podemos señalar que el autor mantiene las crónicas históricas, incluso en algunos detalles, pero esto no resta valor a la obra por su interesante tema.

Ṭāriq al-Andalus

("Ṭāriq de al-Andalus")

Mahmūd Taymūr <1>

El escritor egipcio Taymūr toma como eje de su obra a Ṭāriq Bīn Ziyād, gobernador de Tánger que dirigió el desembarco árabe en la Hispania visigoda venciendo al rey Rodrigo en la batalla de Guadalete ("Wādī Bakka").

Argumento

La obra se divide en cuatro actos, el primero se desarrolla en un lugar entre Tánger y Ceuta, donde se encuentra el campamento de Ṭāriq y sus soldados que están en plena fiesta por las victorias obtenidas sobre los enemigos. Todos ellos están esperando al líder Mūsā Bīn Nuṣayr que está a punto de llegar para visitar a Ṭāriq y felicitarlo por su valentía, ya que Ṭāriq ha sometido a todas las regiones de la zona menos Ceuta, que está gobernada por ʿYūlyān (Julián) designado por el rey godo Rodrigo.

Los acontecimientos de la obra nos demuestran el comportamiento de Ṭāriq hacia sus seguidores, y sobre todo con un grupo de tres personas simpáticas a las que llama "al-ṭalāṭa al-ʿiẓām", "los tres magníficos", que son: Abū-l-Anwār, que es ciego, Abū Ṣabwa, que es sordo e Ibn Qaṣʿama que es mudo, con los que se mete mucho y simpatiza con ellos. Lo mismo ocurre con Ibn Sayyār que es uno de sus seguidores, joven, sensible, y

<1> Mahmūd Taymūr, *Ṭāriq al-Andalus*, ("Ṭāriq de al-Andalus"). Al-Maktaba al-ʿAsriyya, Beirut, s.d.

medio poeta.

Llega Mūsà rodeado de sus soldados y organizan una fiesta; en este momento llegan también dos jinetes godos embozados que quieren ver a Mūsà, entran y se desembozan delante de él sorprendiendo mucho a Mūsà porque son Julián y su hija Florinda, que han venido para incitar a Mūsà a conquistar el reino godo, ofreciéndole su ayuda, justificando este comportamiento por la violación de Florinda por Rodrigo.

Durante la estancia de Julián y su hija con el ejército musulmán, un soldado godo intenta asesinar a la hija, pero Ṭāriq lo mata; ella comienza a atraer a Ṭāriq, animada por su padre. Mūsà se marcha a Egipto después de recibir una carta del emir ‘Abd al-‘Azīz Bīn Marwān; en cambio Ṭāriq decide viajar con su ejército por mar, y así termina el primer acto.

El acto segundo nos representa a Ṭāriq y su ejército después de haber llegado a tierras españolas, y oímos fragmentos de su famoso discurso. Otra escena se desarrolla en el palacio del emirato en Toledo, de la cual se deduce que Mūsà había mandado una carta ordenando a Ṭāriq que cesara en su avance, pero Ṭāriq desobedece la orden y sigue conquistando más pueblos.

Julián trama una conspiración, manda a un noble godo llamado Pedro y a otros para acabar con Ṭāriq, pero fracasa al ser descubierto por Florinda (ya esposa de Ṭāriq), que comienza a gritar y despierta a los guardias, Julián pretende hacerle creer que su hija vuelve a estar enferma, ya que anteriormente había padecido de epilepsia.

Por otro lado un conde godo llamado Gómez se encuentra con Ṭāriq y se queja de las circunstancias y de la pobreza, y le pide que le deje incorporarse al ejército de los godos refugiados en el norte. Ṭāriq acepta y ordena a sus soldados

que le acompañen hasta la frontera con los enemigos, y así termina este acto.

El tercer acto se divide en dos partes, en la primera el ejército de Ṭāriq se encuentra en Gijón persiguiendo a los enemigos godos que se habían refugiado en el norte. Mūsà envía a al-Ḥasan Bīn Yūsuf, juez supremo, para que comunique a Ṭāriq sus órdenes de que regrese, que son rechazadas de nuevo.

Entre los cautivos vemos al conde Gómez, al que Ṭāriq libera de nuevo para que se incorpore al ejército enemigo, porque no quiere matarlo estando cautivo. Al final sale el ejército musulmán a encontrarse con los enemigos.

En la segunda parte el ejército musulmán llega de una aventura muy peligrosa, que Julián les había aconsejado realizar y que estuvo a punto de acabar con el ejército, por lo que Ṭāriq le reprocha y acusa de tener malas intenciones. En este momento interviene Florinda que reconoce la conspiración de su padre, entonces Julián saca una daga y da a su hija una puñalada y a continuación se lanza al vacío y acaba con su vida.

Más tarde Ṭāriq decide dejar la lucha contra los enemigos y volver a Toledo para encontrarse con Mūsà.

En el acto cuarto Ṭāriq y sus soldados esperan cerca de Toledo a Mūsà y su cortejo. Florinda pide a Ṭāriq el divorcio porque dice que Ṭāriq es un hombre nacido para las guerras y no tiene tiempo para el corazón y las mujeres, además por ser ella hija de un conspirador.

Llega Mūsà y reprocha a Ṭāriq no haber cumplido sus órdenes, pero éste justifica su comportamiento, y en este momento llega el conde Gómez que se convierte al Islam delante de Mūsà, admirado por la conducta de Ṭāriq. Un caudillo de Mūsà llamado Mugīṭ avisa que los godos han empezado a atacar a los

musulmanes en el norte, por lo cual los musulmanes deciden conquistarlos y se tocan los tambores de la guerra que ponen fin a la obra.

Los personajes

Los personajes son muchos, pero se mueven en dos grupos: el primero es el de Tāriq y sus seguidores, y el segundo el de Julián y los suyos.

Tāriq se caracteriza por su valentía y voluntad, es un semidios, que está dispuesto a enfrentarse con dificultades y riesgos, y cuando sus compañeros le advierten de los peligros de las montañas y las inclemencias del tiempo, les contesta firmemente manifestando su voluntad y decisión de conquistar a los enemigos.

«Tāriq: (a Mugīt) - ¿qué quieres decir?

Mugīt: - si esperamos hasta que calme la tormenta sería mejor.

Tāriq: - tú no metas las narices en lo que no debes...
tú temes la tormenta del cielo, y no piensas que los godos pueden tener una oportunidad para reunir sus fuerzas y nos causen una tormenta tremenda más dura y más cruel...

Mugīt: - no pueden escapar de nuestras manos, pero cuando estemos seguros de que no hay peligros ni obstáculos.

Tāriq: - siempre habláis de peligros y obstáculos, y si quedamos así no podremos realizar nada ni someter

siquiera un palmo de tierra...» <1>

Aparte de su valentía, notamos una especie de orgullo que le convierte en un líder dictador que no admite ninguna opinión contraria a la suya, ni obedece las órdenes de sus autoridades.

En el diálogo siguiente podemos notar este carácter:

«Tāriq: (como si estuviera hablando consigo mismo) - como si el emir Mūsà temiera que yo solo, sin él, me apoderara de al-Andalus. (Al juez supremo al-Ḥasan Bīn Yūsuf) no es el momento oportuno para obedecer la petición del emir.

Al-Ḥasan Bīn Yūsuf: - ¿desobedeces su orden?

Tāriq: - busco el bien para el Islam y los musulmanes.

Al-Ḥasan: (en voz alta) - si-no el mal y todo el mal.

Tāriq: (enfadado) - ¡basta!... ¡basta!... ¡cállate!...

Al-Ḥasan: - ¿así me hablas, eh Tāriq?

Tāriq: - te dije que callaras y te marcharas...

Al-Ḥasan: - ¡cuidado con el orgullo! porque así destruyes lo que has construido para tí mismo.

Tāriq: (rabioso) - ¡Silencio!...

Al-Ḥasan: - ¿y si no lo hago?

Tāriq: - te alejaré de mí por la fuerza...» <2>

Sin duda el autor en la obra sigue las huellas de las crónicas de la historia que hablan de diferencias y discrepancias entre Tāriq y Mūsà, describiendo al primero como un líder impetuoso, entusiasmado, que no piensa bien en las

<1> Tāriq al-Andalus... pág. 124.

<2> Tāriq al-Andalus... págs. 138,139.

consecuencias, y al contrario, Mūsà es más prudente, estudia las cosas antes de hacerlas:

«Ṭāriq: - el conde Julián nos ayudará seguro...

Ṭarīf: - no es prudente depender de Julián. Quizá nos engañe...

Ṭāriq: - ¿por qué nos va a engañar, el ganará con nuestra victoria?

Ṭarīf: - él engaña a los que confían en él, ¿cómo podemos estar seguros de que no nos engañará?

Ṭāriq: - esto es cierto... pero le trataremos con cautela... no te olvides de que Julián está rabioso y quiere vengarse de quien deshonró a su hija...» <1>

Quizá sea útil conocer la faceta sentimental de este personaje, cuando su mujer, Florinda le pide el divorcio; escuchamos este diálogo:

«Florinda: - ...tú pasión por la guerra y tu capricho por las hazañas apagan cualquier otra emoción en tu corazón, hasta el amor que ya no tiene para tí mucha consideración.

Ṭāriq: - ¿acaso no te he querido?

Florinda: - Sí, me has querido, pero a tu manera, la manera de un hombre que piensa que la mujer es una necesidad, te conozco y he descubierto tus secretos...

Ṭāriq: - ¿y qué sabes de mis secretos?

Florinda: - tú eres un hombre que no persigue a las

<1> Ṭāriq al-Andalus... pág. 43.

mujeres, esperas que ellas te persigan, te enorgulleces de sus amores y pasiones por tí. Y si tu corazón latiera con alguna pasión por ellas, no sería más que un favor que haces durante una hora o menos... la mujer en tu juicio no es más que un arrayán fragante que sólo gozas de su aroma...» <1>

La otra parte o grupo lo representa Julián, que es la traición personificada, no tiene palabra, intenta matar a Tāriq a pesar de que éste le ofrece protección:

«Julián: (con una voz parecida al silbido de serpiente)

- Florinda, ¿no te ordené que volvieras a casa?, apártate de aquí...

(Florinda cierra la puerta con su cuerpo y extiende sus brazos para impedir la entrada...)

Florinda: - nadie pasa por aquí si no es sobre mi cadáver...

Julián: (le coge la mano fuertemente) - te ordeno que vuelvas a casa inmediatamente...

Florinda: (en voz alta) - no vuelvo...

Julián: (intenta taparle la boca) - cállate... si no, te mato...

Florinda: (grita como una loca) - ¡Socorro!... ¡socorro!

Tāriq: (desde dentro) - ¿quién está ahí?

(Florinda sigue dando gritos, luchando con su padre... ruido de personas andando por varios sitios)

<1> Tāriq al-Andalus... pág. 157,158.

Julián: (señala hacia Pedro y sus compañeros)

- escapad... escapad... ¡Socorro!... ¡socorro!...» <1>

Luego intenta mandar a Tāriq y su ejército a caminos peligrosos e inseguros, deseando que cayeran en una trampa, en cambio Tāriq siente el peligro en el momento adecuado y retira sus tropas de aquella zona...

Comentario y conclusión

El conflicto en la obra se desarrolla entre los musulmanes dirigidos por Tāriq y los godos dirigidos por Rodrigo y Julián, que demuestra aparentemente un cariño especial hacia Tāriq, mientras que en realidad es un traidor y enemigo. Este conflicto vacila entre dos extremos, uno tenso y otro débil, termina a favor de Tāriq que al final sigue conquistando más pueblos y sometiéndolos.

Se observa que el autor destaca el papel del líder insólito y héroe con el personaje de Tāriq, que fue el motor de la conquista de España. Sin duda, Taymūr, como otros muchos autores árabes echa de menos un líder parecido, digno y valiente que reviva las esperanzas perdidas y salve a los árabes de la decadencia y desgracia en las cuales están hundidos en el presente.

Es digno mencionar que el autor toma como eje de otra obra teatral a 'Abd al-Rahmān al-Dājil, "El Sacre", la cual hemos comentado en este estudio.

Y si volviéramos a las crónicas y fuentes históricas de la

<1> Tāriq al-Andalus... pág. 108,109.

conquista árabe de España <1>, veríamos que el autor les es fiel hasta cierto punto, tanto en los hechos como en los personajes, introduciendo sin embargo algunos cambios, según la precisa técnica teatral, inventando por ejemplo algunos personajes o situaciones para enriquecer la acción. Pero se puede observar que la mayoría de ellos son históricos, entre ellos: Ṭāriq, Mūsà, Ṭarīf Bīn Mālīk, Muḡīṭ al-Rūmī, Julián y Florinda...

A pesar de esto el autor no confía mucho en las crónicas históricas, o por lo menos sospecha de la historia:

«Un anciano del público: - di lo que quieras, pero tus favores no pueden ser denegados, tampoco tu magnitud. Tú eres magno a tu pesar (Ṭāriq se ríe) eres loado en la vida y en la historia...

Ṭāriq: - baste para saber que yo no temo sino la historia... ¿qué verdades hay en la historia?

<1> Véase por ejemplo:

- Eduardo Saavedra, Estudio sobre la invasión de los árabes en España, Madrid. Imprenta de "El Progreso Editorial", 1982.

- Ajbār Maẓmū'a fī fath al-Andalus, ("Crónicas reunidas sobre la conquista de al-Andalus"). Anónimo, editado por Ibrāhīm al-Abyārī, Dār al-Kitāb al-Miṣrī, El Cairo. Dār al-Kitāb al-Lubnānī, Beirut, 1ª ed., 1981. Traducido al español bajo el título "Ajbār Machmu'a", traducida y anotada por D. Emilio Lafuente y Alcántara, Madrid. Imprenta y estereotipa de M. Rivadeneyra, 1867.

- Ramón Menéndez Pidal, Historia de España. Tomo IV, por E. Lévi Provençal, traducción e introducción por Emilio García Gómez, 5ª ed. Espasa Calpe, Madrid, 1982.

- Ḥusayn Mu'nīs Faẓr al-Andalus, ("Aurora de al-Andalus"). Al-Šarīka al-ʿArabiyya li-l-Ṭibā'a wa-l-Našr, El Cairo, 1959.

Y como estudio reciente:

- Muḥammad ʿAbd al-Ḥamīd ʿIsà Ṣagr, al-fath al-islāmī li-l-Andalus, ("La conquista islámica de al-Andalus"). Maktaba Saʿīd Raʿfat, El Cairo, 1985.

El anciano: - toda la historia es verdad...

Tāriq: - te juro que has exagerado... la historia son habladurías que se trasmiten de generación a generación, la mitad de ellas son mentira, y la otra mitad son verdad, y con el paso del tiempo esta mitad verdadera cambia y se convierte en mentira...» <1>

Finalmente, esta obra es sencilla en su estilo y técnica y superficial en su acción, porque al-turāt para el autor no es más que algunas noticias históricas que quiere divulgar para provocar la pasión y el entusiasmo del público.

<1> Tāriq al-Andalus... pág. 88-89.

Al-Manṣūr al-andalusī

("Almanzor el andalusī")

Ibrāhīm Anīs <1>

Ibrāhīm Anīs, profesor de lengua egipcio, trata en esta obra la época histórica de los árabes en al-Andalus, que se corresponde con la segunda mitad del siglo IV de la Hégira, siglo X de C.

Y en concreto, el personaje de al-Manṣūr Bīn Abī ʿĀmir, elevado a la dignidad de visir (Ḥāyib) durante el califato de Hiṣām al-Mu'ayyad. Al-Manṣūr era el verdadero gobernante y no el califa Hiṣām. El unió la nación, organizó los cuerpos gubernamentales y ayudó a establecer la seguridad y la prosperidad.

Parece que el autor tiene como propósito fundamental defender a al-Manṣūr, que es acusado por ser cruel y bruto, y denunciar la falsedad de crónicas mencionadas en los libros históricos sobre él. Dice el autor en el prólogo de la obra:

«Algunos libros de historia no hicieron justicia a al-Manṣūr, y le describieron como un gobernante dictador. Si no hubiera sido por él, la anarquía se habría difundido por al-Andalus, debido a la debilidad y la juventud del califa Hiṣām, y por la abundancia de los ambiciosos que aspiraban al califato en Córdoba.» <2>

Es conveniente saber algo de lo que dice la historia de

<1> Maktaba al-Inṣlū al-Miṣriyya, El Cairo, s.d.

<2> Del prólogo de la obra... pág. D.

este personaje:

«Al-Manṣūr b. Abī ʿĀmir fue nombrado ḥāyib de Hiṣām al-Muʿayyad en Šaʿbān del año 372 (enero-febrero 983).

Era Muḥammad b. ʿAbd Allāh b. Abī ʿĀmir... su antepasado ʿAbd al-Malik al-Muʿāfirī entró en al-Andalus con Ṭāriq b. Ziyād al principio de la conquista y realizó hazañas memorables...

Dice Ibn Farḥūn: Al morir al-Ḥakam subió al trono su hijo Hiṣām, niño de corta edad, que descuidó los asuntos de estado y dejó de hacer expediciones militares, por lo que los cristianos se extendieron por las zonas fronterizas, llegando a atraer muchas localidades, en las que hicieron cautivos y botín.

Los habitantes de estas regiones, ante estos hechos se presentaron ante él y se quejaron de lo que les sucedía, por lo que al-Manṣūr, dolido por ello, se ofreció a ʿĀfar al-Muṣḥafī para llevar personalmente la guerra contra el enemigo y se juró dedicarse en cuerpo y alma a combatirlo. Puso como condición que se eligieran a los mejores del ejército, que se les pertrechase convenientemente y que se les diesen cinco mil dinares para los gastos militares. Cuando se le concedió todo el dinero que había pedido, y todas las tropas que había solicitado estuvieron preparadas, salió hacia ʿIllīqyā. Esta fue su primera algaṣūa y en ella consiguió resonantes victorias...

Al-Manṣūr era persona de sobresaliente cultura, inteligente, sabio, animoso y valiente, conocedor de todas las ramas del saber, experto en el arte de la milicia, victorioso (manṣūr) como su nombre indicaba, protegido de

Dios, pues nunca sufrió una derrota; era hábil, político y administrador. Aparte de su sabiduría, su inteligencia y su afán de estudio, en los días de al-Ḥakam desempeñó varios cargos públicos, administrador y Zalbazorta. Más tarde se adueñó del poder absoluto en el al-Andalus y en la otra orilla del estrecho...» <1>

Esto es algo de lo que dice la historia de él, y veremos que Ibrāhīm Anīs en su obra mantiene estas noticias sobre el protagonista de una manera exagerada, hasta la coincidencia casi total entre el texto teatral y la historia. Declara el autor también en el prólogo que la mayoría de los personajes son reales y están mencionados en los libros de historia y literatura, e incluso los acontecimientos.

El argumento

La obra empieza en los últimos días del califa al-Ḥakam al-Mustanşir Bi-Allāh, ya agonizante, y continúa durante el califato de su hijo Hişām al-Mu'ayyad. Destaca el papel que desempeña al-Manşūr y sus expediciones, hasta su muerte.

Está dividida en cuatro actos. El primero está formado por dos escenas. La primera escena empieza en el palacio del califato en Córdoba, donde agoniza el califa al-Ḥakam (365 de la Hégira - 975 de C.); le rodean algunos de sus hombres, junto a la reina Şubḥ (Aurora), que entonces regía el califato debido a

<1> Una descripción anónima de al-Andalus, editada y traducida por Luis Molina, Instituto Miguel Asín, Madrid, 1983. Tomo II, págs. 186, 187, 188.

la enfermedad de su marido. Entre los asistentes están el ḥāyib (visir) al-Muṣḥafī, e Ibn Abī 'Āmir, que se nombra wazīr al-quṣūr (visir de las cortes). La reina conversa con ambos sobre las cuestiones del gobierno y los problemas del momento. Ibn Abī 'Āmir les advierte de los riesgos que pueden presentar los Ṣaqālība (los Eslavos) para el gobierno y su ambición de conseguir el poder. Al final de la escena llega al palacio el caudillo Gālīb, que trae la noticia de su victoria en el Magrib sobre los anarquistas y causantes de disturbios.

La segunda escena empieza con la muerte del califa al-Ḥakam y la tentativa de los eslavos, que tienen mucha mano en la corte. Entre ellos, los dos caudillos Fā'iq y Ŷu'dūr, que procuran ocultar la muerte del califa para entregar el poder a al-Muḡīra, tío de Hiṣām, y no a éste, que sería proclamado califa después de la muerte de su padre. Pero los seguidores y hombres del califa se dan cuenta de las intenciones de los eslavos, les preparan un plan, y acaban nombrado a Hiṣām califa, como sucesor de su padre.

La primera escena del acto segundo representa la celebración de la llegada de Hiṣām al poder. Durante la fiesta llegan noticias de disturbios y hostilidades provocados por los Ifranŷ (los Francos). El caudillo Gālīb e Ibn Abī 'Āmir deciden ir a combatirlos y apagar los disturbios.

La segunda escena tiene lugar en el palacio del califato, pasados varios meses de la escena anterior. Ibn Duwayda, bufón del califa, cuenta a Urraca, dama de honor de la reina, una conspiración que está preparando el ḥāyib al-Muṣḥafī contra el visir Ibn Abī 'Āmir. Este último vuelve, después de triunfar sobre los enemigos, y es conocido desde entonces con el apodo de al-Mansūr (el victorioso). Su fama y prestigio crecen, en

cambio, los de su rival al-Muṣḥafī decaen.

En la escena tercera se juzga a al-Muṣḥafī, acusado de corrupción y prodigalidad, mientras al-Manṣūr es elevado a la dignidad de ḥāyib, en lugar de al-Muṣḥafī.

Termina este acto con la decisión del tribunal de confiscar los bienes de al-Muṣḥafī y condenarlo a prisión.

La primera escena del acto tercero tiene lugar en el año 370 de la Hégira, 980 de C., en el palacio de al-Zāhira, construido por al-Manṣūr para sede de su administración. Al-Manṣūr se dedica a arreglar los asuntos internos, con la ayuda de su visir Ibn Ayyās. Los dos intentan extender la justicia y castigar a los culpables.

El caudillo Gālib muere en un combate, después de aliarse con los enemigos contra al-Manṣūr. La reina protesta por la marginación de su hijo Hišām, mientras al-Manṣūr lo justifica por la incapacidad de Hišām para combatir a los enemigos y su falta de experiencia.

La segunda escena representa la reunión de los poetas y escritores en al-Zāhira con al-Manṣūr, en la cual recitan versos y narran cuentos.

La tercera representa a una cantante que canta un poema en el palacio, en presencia de los asistentes anteriormente citados.

La primera escena del acto cuarto tiene lugar en la biblioteca del palacio, el año 390 de la Hégira, 999 de C. Es la última etapa del gobierno de al-Manṣūr, que se reúne con los sabios y filósofos. Llega la reina, que le reprocha el no visitarla; llegan a una discusión fuerte y sale la reina enfadada. Encontramos varias muestras de su justicia. Y a pesar de su cansancio y la mala situación física, decide conquistar

Santiago.

La acción se traslada en la segunda escena a la fortaleza de Santiago, después de haberla conquistado. La delegación de los Ifraný se presenta para firmar una tregua. Los recibe al-Mansūr elegantemente, y salen contentos. En estos momentos se deteriora la salud de al-Mansūr, que pide ver a su hijo ‘Abd al-Malik, a quien quiere testar; muere entre las manos de su hijo, y baja el telón.

Los personajes

El protagonista, Ibn Abī ‘Āmir al-Mansūr es un hombre prudente, honorable y justo, que rechaza la crueldad y la injusticia. Antes de llegar a ser ḥāyib reprochaba a al-Muṣḥafī y a su hijo ‘Utmān, zabalzorta, el aprovecharse del poder y maltratar al pueblo, en especial a la gente humilde:

«Ibn Abī ‘Āmir: - si me permite el señor ḥāyib, esa gente de Córdoba no es como la describe usted, hay entre ellas personas cultas y respetables...» <1>

Con el tiempo consigue la confianza de todos y su respeto, incluso de la reina, que confía en él más que en cualquier otro funcionario:

«La reina: - él plantea y acierta, lucha y gana... es fiel y se merece todo lo bueno...» <2>

<1> Al-Mansūr... pág. 19.

<2> Al-Mansūr... pág. 79.

En general, el personaje de al-Manṣūr es sumamente positivo y singular.

Otro personaje, el califa Hiṣām, es el antagonista de al-Manṣūr; es en la obra como en la historia: débil, miedoso, vive al margen de los sucesos. Su papel en la obra es escaso y secundario; oímos hablar de él más de lo que le vemos actuar, todos hablan de su debilidad.

En la celebración de su coronación llegan noticias de disturbios y botines, por los cuales se asusta exageradamente:

- «¿qué opináis, señores? ¿qué me aconsejáis? ¡Yo estoy temblando!» <1>

El motivo de su marginación por al-Manṣūr y los demás lo explica al-Manṣūr conversando con el visir Ibn Ayyās:

- « ...algunas personas murmuran en sus reuniones que yo le he robado el poder de las manos al califa. Dicen que yo soy como un obstáculo entre el califa y el pueblo. Y que mi nombre se menciona con el suyo en las tribunas... te juro, Ibn Ayyās, que soy el más fiel para los omeyas, quiero que vuelva la época del califa al-Nāṣir el glorioso... sin discrepancias ni conspiraciones... todos unidos. Cuando he visto que Hiṣām se inclinaba a las diversiones, lo he ocultado de los ojos de sus evidiosos primos... quise conservar y mantener el respeto del califato... Hiṣām aún es pequeño, vive la estupidez de la adolescencia y la gente no tiene compasión... requieren de los califas

<1> Al-Manṣūr... pág. 64.

firmeza, madurez y ser buenos ejemplos... y si conocieran a Hišām en sus condiciones, le despreciarían...» <1>

El bufón del califa, Ibn Duwayda, es un personaje simpático. Cuando al-Muṣḥafī habla de la conspiración de los esclavos, pensando en castigarlos dice Ibn Duwayda de uno de sus caudillos que es Ŷu'dur:

- « ... conservádmelo para hacer de él un juguete de diversión... le voy a vestir ropa de sirvienta; pongo una rienda en su cuello y le cuelgo un rabo, y le conduzco en las calles haciéndole bailar y saltar como hace el domador con sus monos... » <2>

En otra ocasión aconseja a al-Muṣḥafī que prohíba el casamiento con las criadas no árabes, por los riesgos que representan para el poder; al-Muṣḥafī le contesta que no puede prohibir lo permitido por Dios, y que algunas de aquellas criadas son mujeres íntegras casadas con hombres árabes honrados. Replica Ibn Duwayda:

- «... Es así, lo permitimos por los tiernos cuerpos y el áureo pelo que tienen , y que se les hace la boca agua a los árabes...» <3>

Hasta su nombre es gracioso porque Ibn Duwayda significa literalmente "del gusanillo". Este nombre añade más simpatía a
Hijo

<1> Al-Mansūr... pág. 111.

<2> Al-Mansūr... pág. 46-47.

<3> Al-Mansūr... pág. 48.

lo que hace, y conviene a su trabajo.

Comentario y Conclusión

Ya hemos dicho que el autor es muy fiel a la historia, vemos que la mayoría de los personajes son reales, y hasta algunos detalles de sus vidas.

Algunos de los muchos personajes reales que salen en la obra son Ya'far Bin 'Alī Bin Ḥamdūn, valí de al-Magrib, la reina Ṣubḥ, al-Muṣḥafī, y el poeta Yūsuf Bin Hārūn al-Ramādī. <1>

Aparte de los personajes históricos, hay otros elementos empleados que tienen su origen en el turāt, como algunos versos de poetas antiguos, refranes, proverbios y aleyas del Corán... Vamos a ver alguno de ellos. Cuando Ū'ḍur, el caudillo eslavo, llora lamentando la muerte del califa, Ibn Duwayda le dice:

- «El uno de vosotros es como el perro, por su fidelidad...» (pág. 2)

Esta expresión está tomada de un verso de un poeta 'abbāsī, 'Alī Bin al-Ŷahm (murió en 863 de C.), que dice alabando a un califa:

أنت كالكلب في حفاظك للمودَّة وكالتيس في قراع الخطوب

- «Tú eres como el perro en su fidelidad, y como la cabra en la embestida.»

Y en la página 3, Ibn Duwayda emplea un proverbio popular conocido:

(اضحك للدنيا تضحك لك)

..

<1> Véase: Descripción anónima... op. cit.

- «Sonríe, porque la vida te sonreirá.»

Y cuando el caudillo Gālib propone que le acompañe ‘Utmān, hijo de al-Muṣḥafī, para combatir a los Ifranŷ, no le gusta la idea al padre, justificando que no tiene experiencia en la lucha, por lo cual Ibn Duwayda dice: (pág. 66.)

(كلُّ يَغْنِي عَلَى لَيْلَا... انما ابنا وئنا اكبادنا تمشي على الارض)

que significa: "cada uno canta por su Layla, (su amada, es decir cada uno busca sus intereses)... nuestros hijos son los corazones que caminan en la tierra.

Ibn Abī ‘Āmir utiliza en la pág. 64 una frase parecida a la expresión del antiguo poeta árabe Imru’-l-Qays, quien, cuando le llegó la noticia de la muerte de su padre dijo:

(اليوم خمرٌ وغدا أمرٌ ، لا صحو اليوم ولا سُكْرٌ غدا)

"Hoy vino y mañana obligación. Hoy no me despejo, y mañana no me emborracho".

Este sentido lo repite Ibn Abī ‘Āmir en la fiesta de la coronación de Hišām, cuando llegan noticias de los disturbios que provocan los Ifranŷ, diciendo:

(الليلة لهو وطرب وغدا حرب ونصب)

- «Esta noche, diversión y gozo; mañana, guerra y cansancio.»

De los refranes utilizados se pueden explicar los siguientes: (pág. 46.)

(يُؤمَتِي الْحَذِرُ مِنْ مَأْمِنِهِ)

"El cauteloso se puede invadir por el punto seguro para él".

Pág. 96.

(وَافَقَ شَيْئٌ طَبَقَهُ)

Se dice cuando dos cosas coinciden y se adaptan mucho.

Pag. 189.

(هَلْ تَلَدُ الْحَيَّةَ إِلَّا الْحَيَّةَ)

"La serpiente no engendra más que serpientes",
refrán que se dice cuando los hijos salen como los padres.

Hay también varias aleyas que se aprovechan en los diálogos.

Encontramos también opiniones literarias y críticas. Por ejemplo, cuando Ibn Duwayda propone recitar un poema de Ibn Darrāy al-Qaṣṭallī, en elogio a la reina, escuchamos este diálogo:

«Urraca: - no, no. No me gusta su poesía... no la entiendo.

Ibn Duwayda: -recitaré el poema delante de la reina en su honor.

Urraca: - no lo hagas... cuidado, no lo hagas, la reina hoy está nerviosa y no está dispuesta a escuchar la poesía de este poeta.

Ibn Duwayda: - él alcanzó la cima de la hipocresía en este poema. Escucha, Escucha, la describe como ángel, sol y Las Pléyades..

Urraca: - no, no, no quiero. Sinceramente, Ibn Duwayda, a la reina no le gusta su poesía, ni le cae bien, dice

que es complicada... pero le anima por cortesía, ni más ni menos... cuantas veces he visto a la reina cogiendo el poema escrito, le da al poeta un regalo con la derecha y con la izquierda tira el poema al fuego.» <1>

No se puede hablar de un traslado del pasado de la historia al presente, porque el autor no lo hace ni lo intenta; no es éste su propósito. Su fin es dar a conocer algunas páginas de la brillante historia de los árabes en al-Andalus, para sacar de ella conocimientos y moralejas.

Por lo tanto se puede decir que el principal propósito del autor es cargar su obra con conocimientos históricos, lo que la convirtió casi en una novela carente de una acción importante. El conflicto es muy débil, casi imperceptible.

Sabemos que "el conflicto" y un diálogo interesante y vivo son los elementos fundamentales de cualquier obra teatral, y en ésta no aparecen.

Alguna de las deficiencias que se pueden observar es, por ejemplo, la interrupción de los acontecimientos, que no están bien vinculados, ya que el lector o el espectador se sorprende de algunos sucesos casi separados de los anteriores, y no sabe a veces cómo ha pasado eso; por ejemplo, la segunda escena del acto primero cuando los esclavos van a llevar a cabo su conspiración después de la muerte del califa al-Ḥakam, no avisan a nadie más que al al-Muṣḥafī de sus intenciones. En cambio, no sabemos cómo la noticia ha llegado a Ibn Abī 'Āmir, que manda a sus hombres para asediar la casa de al-Mugīra y hacer fracasar

<1> Al-Mansūr... pág. 70.

la conspiración.

En otra ocasión, en la escena tercera del acto segundo, no sabemos cuándo despiden a al-Muṣḥafī y lo encadenan, sólo vemos que se le juzga, sin ningún antecedente.

En resumen, el autor nos presenta los sucesos históricos y personajes de una manera breve y rápida, y no ha permitido a su imaginación crear auténticas acciones ni diálogos.

También carece de elementos de diversión, y de conflictos y acontecimientos secundarios.

Por último, la impresión que se tiene después de leer esta obra es el deseo del autor de transmitir algunas frases que pronuncia al-Manṣūr cuando ya está agonizando:

- «acordaos de mí, hermanos, acordaos siempre, que di mi vida por la Nación Árabe. Le aporté fuerza y dignidad. He unido sus fuerzas... he vencido a sus enemigos.

Organicé y fortalecí su ejército, alejado del fanatismo de las tribus; no hay en él ni un mercenario... » <1>

Y después dice:

- «...que sea tu sublime propósito la unión de los árabes, ¿me oyes?, la unión árabe, hijo mío... y tienes que saber que te van las cosas bien mientras estás aferrado al libro de Dios y la tradición del Profeta...

Reconozco que no hay dios más que Allāh... » <2>

<1> Al-Manṣūr... pág. 196.

<2> Al-Manṣūr... pág. 199.

Qiṣṣat al-Andalus, ("La historia de al-Andalus")

y

Dunyā al-Andalus, ("El mundo de al-Andalus")

Mījā'īl Ṣuwāyā <1>

Son dos libros escritos por Mījā'īl Ṣuwāyā, inspirados en la vida y personajes de al-Andalus.

Personajes políticos, científicos y artísticos, cuyas vidas y comportamientos están reflejados superficialmente.

El lenguaje es una especie de diálogo corto que parece teatro aparentemente, pero que no tiene relación ninguna con éste.

Es difícil clasificar estos dos libros en cualquier género literario.

No se puede considerar teatro porque carece de las reglas necesarias del teatro, como la acción y el conflicto... etc...

Tampoco pueden considerarse como relatos o cuentos didácticos dirigidos a niños, con el fin de enseñarles la historia árabe islámica, porque el autor fracasó por muchos motivos: es un estilo directo oratorio y simple en muchas partes de los dos libros. Además este tipo de diálogo corto es inadecuado para cuentos infantiles.

Los dos libros están llenos de nombres y personajes de al-Andalus, pero carecen de tema, ya que no se puede encontrar ninguno aparte de lo que está escrito en las portadas de los dos libros "Al-Andalus"; este nombre, según el autor, es "un nombre

<1> Qiṣṣat al-Andalus, ("La historia de al-Andalus"), y Dunyā al-Andalus, ("El mundo de al-Andalus"), Mījā'īl Ṣuwāyā. Maktabat Samīr, Beirut, s.d.

atractivo para cualquier hablante del árabe", y le atrajo, pero no pudo tratarlo y enfocarlo con un estilo conveniente.

Gurūb al-Andalus

("El ocaso de al-Andalus")

'Azīz Abāza <1>

'Azīz Abāza escribió esta obra en el año 1952. El contenido de la misma trata de la última época del gobierno árabe en al-Andalus, cuando cayeron las ciudades árabes una tras otra y sólo quedó Granada. Su rey, Abū 'Abd Allāh, conocido en la versión española y los libros de historia por el nombre de Boabdil, firmó un pacto que humilló al pueblo árabe, que quería luchar defendiendo su reino hasta la muerte.

Recordemos brevemente el tema histórico:

Los libros de historia cuentan que el sultán Abū al-Ḥasan, conocido con el apodo de "Al-Gālib Billāh", fue nombrado gobernador de Granada en el año 1466, rivalizando con su hermano Abū 'Abd Allāh Muḥammad, conocido como "el Zagal". Los dos eran valientes, decididos y amaban la libertad.

Abū al-Ḥasan se casó con la princesa 'Ā'īša (Aixa), su prima, y tuvo con ella al que será después último rey árabe de Granada.

Aixa era una princesa noble y admirable que suscitaba respeto y tristeza debido a problemas por los que pasó. La valentía marcó su personalidad fuerte. Su vida era una historia melancólica, pero su atrevida personalidad la empujaba a enfrentarse con los riesgos.

Abū al-Ḥasan se casó, ya mayor y fatigado, con otra mujer, cristiana, caprichosa y ambiciosa que lo manejó a su antojo y

<1> *Gurūb al-Andalus*, 'Azīz Abāza. Al-Šarika al-'Arabiyya li-l-ṭibā'a wa-l-Našr wa-l-tawzī'. El Cairo, 1959, 2ª ed.

que fue motivo de conflicto dentro de la Familia Real.

Turayyā, Isabel de Solís, la nueva esposa, pretendía marginar a Aixa y a su hijo, Boabdil, príncipe heredero, para sustituirlo por su propio hijo, Yahyā. Turayyā logró algunos de sus deseos cuando su marido Abū al-Ḥasan abandonó a Aixa y sus dos hijos y los encarceló después: "Turayyā duplicó sus conjuras y conspiraciones contra Aiza, hasta que Abū al-Ḥasan ordenó encarcelarla a ella y a sus hijos en la torre de Comares de la Alhambra, donde fueron maltratados cruelmente". <1>

Este hecho enfureció a la sociedad granadina, incluso a las autoridades, que sentían cariño hacia Aixa y sus hijos. Pero ésta logró, con la ayuda de algunos centinelas, escapar de su cárcel y marcharse a Guadix, donde se encontraban sus seguidores, y allí empezó Boabdil a reunir sus fuerzas, que aumentaban paulatinamente. Por el contrario, el reino de su padre se debilitaba día tras día, y al final renunció al trono y se marchó a Málaga donde gobernaba su hermano, "el Zagal", mientras su hijo heredó el trono de Granada en el año 887 de la Hégira, 1492 de C.

Los desacuerdos y conflictos afectaron al gobierno y al pueblo, los odios y hostilidades entre Boabdil y su tío "el Zagal", por una parte y Yahyā por otra, animaban a los cristianos a una conquista fácil. Las fuerzas de Boabdil se debilitaron hasta el punto que tuvo que pedir la ayuda de los enemigos para luchar contra su hermano, su tío y su padre.

Estos problemas, combates, luchas y desacuerdos acaban con

<1> Muḥammad ʿAbd Allāh ʿInān, Nihāyat al-Andalus wa-tārīj al-ʿArab al-Mutanassīrin, "El final de al-Andalus y la historia de los árabes cristianizados". Maṭbaʿat Miṣr, El Cairo, 1ª ed. 1949, pág. 152.

las fuerzas de los árabes en Granada, que no pueden defenderla, y al final, la entregan a los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, cayendo así la última fortaleza árabe en al-Andalus.

El Argumento

La obra se compone de cinco actos:

El acto primero muestra los amargos desacuerdos y los graves conflictos dentro de la Familia Real en Granada en el reino de Abū al-Ḥasan, el cual nombró a Yaḥyà, el hijo habido con la cristiana, como príncipe heredero, cuando debía ser Boabdil, por ser mayor e hijo de la mujer árabe. Esto sucedió debido a la influencia que la cristiana ejercía sobre su marido, el rey Abū al-Ḥasan. Por otro lado, el hermano del rey, "el-Zagal, también rivalizaba con su sobrino por el principado.

Este acto muestra la debilidad y la corrupción del estado, que trajeron graves consecuencias: El rey encarcela a su primera mujer, Aixa, con sus dos hijos; el pueblo está enojado por este hecho. Después escapan hacia Guadix para reunir a sus seguidores y derrocar al rey en Granada.

Acto segundo: El pueblo protesta y se rebela contra el rey por nombrar a Yaḥyà príncipe heredero y marginar a Boabdil, y éste prepara su ejército con la ayuda de su tío y su madre. En estos momentos llega 'Alī al-ʿAṭṭār, caudillo del ejército de Granada, a Guadix para avisar a Boabdil la rebeldía del pueblo contra el rey por nombrar a Yaḥyà príncipe heredero.

Acto tercero: Los sucesos tienen lugar en los cuarteles de los enemigos, en Wādī al-Ḥamma, "Valle de Alhama", donde se encuentran Isabel y Fernando. Boabdil es hecho prisionero por los enemigos. No sabemos cómo ha llegado allí, pero por los

sucesos de la obra se adivina que hubo un combate entre los dos ejércitos en el cual cayó Boabdil en manos de sus enemigos. Llega una delegación de Granada a los cuarteles de Isabel y Fernando para rescatar a Boabdil, pero ésta la rechaza diciendo que los Reyes Católicos habían prometido ayudarle para acabar con su padre y coronarse él rey de Granada.

Acto cuarto: Aixa, la madre de Boabdil, busca ayuda por todas partes para salvar a su hijo de la prisión y salvar a al-Andalus de su situación. Se encuentra en Egipto después de haber estado en el Norte de Africa pidiendo la ayuda de las autoridades, pero la situación política no es en el Oriente, Egipto, mejor que en el norte de Africa; tienen sus inquietudes y problemas: por esto, Azbak, el caudillo del ejército de los mamelucos y al-Gūrī, el ministro, aconsejan al sultán Qāyitbāy que no mande ayuda, porque supone arriesgar la situación de Egipto, ya que los turcos se preparaban para atacarlos. Pero a pesar de los consejos, el sultán decide ayudar a Aixa y mandar su ejército a al-Andalus. En estos momentos llega Muḥammad Bin Sirāy, un héroe de al-Andalus que avisa a Aixa de que su hijo ha sido liberado y ya es rey de Granada, después de la renuncia de su padre al trono.

Acto quinto: Trata de Granada en el reino de Boabdil, que era débil e indeciso; él y su ministro Abū al-Qāsim aceptan las condiciones de los enemigos, y están dispuestos a firmar un pacto con ellos, mientras el pueblo lo rechaza e insiste en luchar hasta derramar la última gota de sangre.

Los "españoles" se apoderan de Málaga y expulsan a su gobernador "el-Zagal".

Llega el obispo Carlos (Kārlū), enviado del fey Fernando (Fardīnānd) pidiendo a Boabdil que entregue Granada, o por el

contrario el ejército español los atacaría. Los árabes ante esta situación se dividen en dos bandos; uno quiere la paz y firmar el pacto con "los españoles"; lo dirige Boabdil y el ministro Abū al-Qāsim. El otro bando que decide luchar hasta la muerte lo dirigen Aixa, Mūsà, Ibn Sirāy, y 'Alī al-ʿAṭṭār, pero al final, el rey Boabdil y sus seguidores triunfan y entregan Granada a "los españoles", bajando la bandera "árabe"; y así termina la obra.

Comentario y análisis

La obra en general trata de la debilidad del gobierno y la caída del último reino de al-Andalus.

El tema está inspirado en la historia árabe islámica. Aunque el escritor en la obra trata sucesos antiguos de la historia, en realidad también son actuales, por la gran semejanza entre el pasado y la actualidad, sobre todo en su país, Egipto, y en el mundo árabe en general. "¡Cuántas veces nos preguntamos si el autor habla de acontecimientos que tuvieron lugar en una de las ciudades de al-Andalus al final del siglo XV, o está hablando de hechos que sucedieron en la mitad del siglo XX en el Cairo." <1>

Entonces, podemos decir que Abāza utiliza el marco histórico para su obra, colocando en dicho marco sucesos actuales; así, el autor se parapeta en la historia para poder expresarse más libremente y para dar más libertad a sus personajes en sus movimientos.

<1> Del prólogo de la obra, escrito por Ṭāhā Ḥusayn, pág. 11.

El pasado ofrece al autor, facilitándole su tarea, hechos y conflictos históricos completos. El autor no hace más que colocar los actos en el marco histórico, o verter la masa en el molde; en tal situación no tenemos derecho a juzgar al autor por la identificación entre la historia y la obra, porque pueden identificarse o no, mucho o poco.

Así vemos que Ṭāhā Ḥusayn en el prólogo de la obra dice que esta obra es egipcia en todos los sentidos: el tema, los sucesos, las imágenes... El autor tuvo éxito, pero le faltaba sólo nombrar a las personas y lugares por sus nombres reales, y no tenía que tomar Granada y su población como símbolos para expresar lo que quería decir.

La obra es un producto de los sentimientos comunes de su época en Egipto, la corrupción en general y del gobierno en particular, antes del cambio gubernamental el 23 de julio de 1952. Pero se puede juzgar al autor por no mantener una postura intelectual y firme de la historia contando los sucesos históricos como son, sino que da explicaciones y hace comentarios que muestran su ideología, su punto de vista y su propia filosofía y creencia.

El elemento fundamental en la obra es la fuerza, que desempeña el papel capaz de cambiar las circunstancias; por esto lo destaca y afirma el autor. Tal vez, la fuerza, para el autor es el factor que puede explicar la historia. Pero sólo aparece la fuerza de las armas y no la de la justicia y la verdad, que necesitaban quien las apoyara y llevara a lograr sus fines.

La fuerza cambia la situación, hace desaparecer un estado y lo sustituye por otro.

Pero al lado de este factor importante había otro no menos importante que desempeña su rol tanto en la obra como en la

historia; es el desacuerdo y los conflictos entre los árabes en al-Andalus, la lucha por el poder y la colaboración con los enemigos contra los hermanos y amigos.

‘Azīz Abāḡa en sus obras teatrales siguió los pasos del poeta Aḡmad Šawqī, cuyas obras fueron calificadas por los críticos como teatro lírico, y así es también la obra de ‘Azīz Abāḡa. Todos los críticos defendieron esta obra como un poema largo compuesto de versos elocuentes y expresivos, pero al que le faltan sucesos y acción teatrales, le faltan las formas y las condiciones del teatro.

Es, según algunos críticos, "unas escenas bellas... de poesía bella y dulce que penetra en el espíritu y provoca varias pasiones..." <1>

Otros críticos apartan a ‘Azīz Abāḡa de los dramaturgos y lo incluyen con los poetas de primera clase, con una capacidad sublime en su estilo, expresiones e imágenes.

Respecto a los sucesos de la obra, vemos que, desde el primer acto, estamos ante conflictos y desacuerdos.

Un personaje como Mūsà Bīn Abī al-Gassān, héroe y patriota, advierte a "el-Zagal, hermano del rey Abū al-Ḥasan, de la gravedad de la situación del gobierno y de las intrigas de los enemigos:

«Mūsà: - Los sucesos ocurridos llevarán a la patria a un desastre, si no nos damos prisa para salvarla llegará a la ruina total.

<1> Fatūḡ Našāṭī, Jamsūn ‘Ām fī jidmat al-masrah, "Cincuenta años en servicio del teatro", 2ª tomo, pág. 53, de un estudio del crítico Šalāḡ Dihnī, Maṭābi‘ al-Hay’a al-Miṣriyya li-l-kitāb, Egipto, 1974.

El-Zagal: - ¿a qué te refieres?

Mūsà: - uñas y garras propias nos atacaron.» <1>

Aixa, la princesa, para algunos críticos que interpretan su personalidad, era noble, mientras que para otros era oportunista, buscaba sus intereses personales; "tramaba conjuras contra su marido con la ayuda de algunos hombres; incita a el-Zagal contra el rey para ganar el principado para su hijo, y margina a Yahyà, el hijo de la cristiana". <2>

En su opinión, la obra no la interpreta acertadamente, porque considera el comportamiento de Aixà como un hecho revolucionario que tiene como fin salvar a al-Andalus, cuando lo que realmente le importaba era su hijo y llegar al trono.

Puede verse algo de esto en la obra, cuando el-Zagal se da cuenta de los deseos de Aixà y se enfurece por esta conducta, reprochándosela, mientras ella niega estas acusaciones:

«Aixa: - ¿A que te refieres?

El-Zagal: - pasaste los riesgos para llegar al trono que invocaste para tu hijo tranquilamente, y cuando fracasaste, planteaste alborotos.

Aixa: - ¡Hermano! estás equivocado, apártate de las sospechas.

El-Zagal: - yo estoy bien informado, descubrí tus intenciones y tengo mis pruebas.» <3>

<1> Gurūb... pág. 29.

<2> Aḥmad Ziyād Maḥbak, "al-tārīj wa-l-ta'līf al-masraḥī fī sūryā wa Miṣr, 1945-1975", pág. 260. *Ar. Cit.*

<3> Gurūb... pág. 40.

Pero la Aixa de la historia no era así, era consciente, dura, puso todo su esfuerzo en reunir a los árabes y salvar al-Andalus. Tuvo una personalidad fuerte, más que muchos hombres.

Sin embargo, en la obra el autor caracteriza su personalidad por dos rasgos; busca los intereses propios e intenta salvar al-Andalus. Así, se va a Egipto para pedir ayuda y advertir a las autoridades árabes en el Oriente de los peligros que pasa al-Andalus:

- «¡Oh nación con la que acabó la corrupción. Tus gobernantes son imprudentes y sinvergüenzas, no saben más que de hipocresía, que creció hasta el límite.»<1>

Según el autor, el rey Abū al-Ḥasan es una persona testaruda, que no hace caso de consejos. Tal vez el autor lo representa así para justificar los sucesos que ocurren posteriormente y que son consecuencia del comportamiento de las autoridades:

- «Yo soy el rey que da órdenes a quienes piden ayuda, y mis súbditos no son más que criados. Hay que obedecer lo que yo digo, sean cuales sean mis órdenes.» <2>

Esta obra teatral se compone de varias escenas sucesivas, pero cada escena es casi independiente y el hilo que las vincula es muy fino y sutil.

El conflicto está diseminado en varias escenas y es difícil

<1> Gurūb... pág. 172.

<2> Gurūb... pág. 43.

determinar un conflicto principal. Existe conflicto entre el Rey y su hermano por un lado y con su hijo y su mujer por otro; otro conflicto entre Boabdil y su tío el-Zagal, otro entre las tribus árabes; y por último, entre "los árabes" y "los españoles".

En estos conflictos el autor supo claramente interpretar las situaciones para que fueran coherentes con el final de la obra; los árabes entre ellos están muy en desacuerdo, mientras los enemigos, por el contrario, están unidos y firmes y aprovechan los desacuerdos de los árabes a su favor. Efectivamente logran sus metas y echan a los árabes de Granada al fin. Esto lo dice claramente el obispo Carlos cuando llega a Granada como enviado del rey Fernando:

- «Vosotros los musulmanes dependéis del Islam, le cargáis vuestros problemas y os dormís. Si os ataca el enemigo no lo evitan vuestras oraciones, ni os salva vuestro ayuno... seguís vuestros deseos, los buenos caen y los viles gozan. ¡Oh! compañeros, así acaban los gobiernos y mueren las generaciones, por su injusticia.» <1>

La lógica tiene clara presencia en la obra, los sucesos y sus consecuencias son coherentes, y no dejan ningún espacio para preguntar ¿por qué pasó esto?, porque tiene su motivo de ser y se adivinan los finales de cada escena. Por ejemplo, cuando Aixa se marcha a Egipto para pedir ayuda está casi segura de que no va a encontrarla porque la situación allí es casi igual que la de al-Andalus.

<1> Gurūb... pág. 124-125.

El sultán Qāyitbāy dice:

- «El Oriente está humillado por los desacuerdos de su población, y si estuvieron unidos no estarían humillados.» <1>

Además, por la lógica de los acontecimientos, cuanto más avanza el tiempo están más en contra de los árabes. Antes de la caída de Granada, la última ciudad árabe que cae es Málaga, gobernada por el-Zagal.

El punto culminante en la obra es cuando llega la delegación de los Reyes españoles para negociar con Boabdil sobre la entrega de Granada. La mayoría renuncia, excepto algunos que prefieren morir a rendirse, como Mūsà, Muḥammad Bīn Sirāy, 'Alī al-ʿAṭṭār y la madre del rey, Aixa, que reprocha a su hijo y a los que apoyaban su idea de renuncia.

El autor, sin duda, logró excitar la emoción de los espectadores por al-Andalus, el "paraíso perdido" de los árabes. La moraleja de su obra queda perfectamente definida. Las consecuencias de la búsqueda de intereses personales, los conflictos políticos y los desacuerdos, el derrumbamiento de la sociedad, la pérdida de personalidad, el poder, la tiranía y la corrupción de los reyes y sus abusos al gobernar, son datos muy bien delimitados.

No es preciso decir que el autor mostró admirablemente la compatibilidad entre el pasado, la historia, y la actualidad de los árabes, en un lenguaje expresivo y elocuente, destacando la finalidad de la obra que hemos de tener muy en cuenta.

<1> Gurūb... pág. 143.

Respecto al aspecto dramático, es muy escaso en la obra, porque está marcada por la lírica; por esto, la acción se desarrolla lentamente y los personajes están poco perfilados. Además la lírica a veces perjudica la trama y los movimientos de los personajes. Se pueden dar algunos ejemplos de esa lírica que envuelve la obra.

En la segunda escena del primer acto, cuando entra el-Zagal con Mūsà al palacio dice una criada:

«Buṭayna: - un saludo a mi amo el príncipe, que emana alabanzas y respetos.

El-Zagal: - saludos a la dulce doncella, con su belleza fresca y brillante...» <1>

También se puede observar la lírica en la segunda escena del acto segundo:

«Ḥāmid: - un saludo a ‘Āmir Bīn Naṣr.

‘Āmir: - que goces de victorias y de una edad larga.

Ḥāmid: - y tú, Hammām, ¿qué cuentas?

Hammām: - que te obedezcan las predestinaciones y los días.» <2>

De los elementos patrimoniales que utilizó el autor aparte del marco histórico, hay un versículo del Corán que expresa brevemente el contenido y el fin de la obra que, como ya dijimos, el tema tratado es la corrupción moral y política que causó la caída del gobierno árabe en al-Andalus, precisamente

<1> Gurūb... pág. 28.

<2> Gurūb... pág. 81.

por culpa de las autoridades, reyes, ministros y caudillos, que tomaron parte en la destrucción del estado árabe. Todo esto es compatible con las palabras del versículo, que dice:

(وَإِذَا أَرَدْنَا أَن نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا) سورة الاسراء - آية - 16 .

"Cuando queremos destruir una ciudad ordenamos a sus ricos y ellos se entregan en ella a la iniquidad. Entonces la sentencia contra ella se cumple y la aniquilamos." <1>

El autor termina su obra con estas palabras del Corán que expresan la moraleja inspirada en los sucesos históricos. Además la influencia de un versículo debe ser grande para un público que mantiene gran respeto por el Corán.

De las crónicas precisas de la historia que utiliza en la obra, está la de los últimos momentos de la entrega de Granada, y las grandes emociones que produjo. Los libros de historia cuentan que el rey Boabdil, cuando marchó por última vez de Granada, miró hacia la ciudad donde vivió su infancia, su juventud y los días de poder y reino, y empezó a llorar; entonces Aixa, su madre, le dijo: - «Sí, llora como mujer el reino que no supiste defender como hombre».

El monte en el que se detuvo Boabdil y que fue el legendario escenario de este acto emocionante lo llaman "el suspiro del Moro".<2>

‘Azīz Abāza en su obra no destaca a un personaje, Mūsā Bīn Abī al-Gassān, que es en la historia mucho más importante que

<1> El Corán, edición preparada por Julio Cortés, Editorial Herder, Barcelona, 1986, pág. 340.

<2> Muḥammad ‘Abd Allāh ‘Inān, Nihāyat al Andalus... op. cit.

otros personajes, por su valentía, su protesta contra la entrega de Granada y el pacto firmado entre los árabes y los españoles. Era un héroe caballero que llegó a ser una leyenda en los libros de la historia árabe.

El crítico egipcio Muḥammad Mandūr considera como error artísitico de la obra lo que sucede en el acto quinto donde se encuentran Aixa y Muḥammad Bīn Sirāy en Granada, mientras que en el acto anterior se encontraban en Egipto pidiendo ayuda, produciéndose un gran cambio de lugar sin explicaciones ya que no sabemos cuándo volvieron a Granada ni cómo.

También considera que el acto cuarto es de relleno y que habría sido mejor suprimirlo todo; dice: "A mi juicio, esta obra hubiera estado mejor estructurada y llegaría a su propósito humanitario y vivo si el autor hubiera eliminado el acto cuarto que tiene lugar en Egipto, ya que es supérfluo, y se podría prescindir de él sin que causara ningún perjuicio en la obra, sino todo lo contrario, sería más concentrada y elocuente, porque el autor traslada los sucesos de Granada a Egipto sin necesidad. Además este acto no añade nada nuevo." <1>

Tal vez, uno de los mayores errores artísticos sea que la obra trata una época amplia y un espacio extenso que supone falta de concentración y efectividad, debida también a que los personajes están poco perfilados; sus caracteres no están detallados. El espectador tiene que descubrir por sí mismo la personalidad y los sentimientos, amores y odios alegrías y tristezas de los personajes, cuando todo esto debería aparecer en la obra de una manera clara.

<1> Muḥammad Mandūr, Masraḥiyyāt ʿAzīz Abāza, "Las obras teatrales de ʿAzīz Abāza", Maḥad al-Dirāsāt al-ʿarabiyya al-ʿĀliya, al-ʿĀmiʿa al-ʿarabiyya, El Cairo, 1958, pág. 67.

Maşra' Garnāṭa (*"Muerte de Granada"*)

'Adnān Mardam <1>

'Adnān Mardam, autor y poeta sirio, trata en su obra, Maşra' Garnāṭa, un tema histórico tratado por otros muchos autores árabes. El tema es la situación del reino árabe en Granada en su última época y la caída de esta ciudad. Sin duda es una época muy rica en conflictos y acontecimientos que ofrece a los autores muchos datos históricos.

El autor en su obra trata el conflicto desde varios puntos de vista. Un conflicto atroz entre los sometidos, que apoyan el proceso de la entrega de Granada a los enemigos, y los rebeldes, que insisten en luchar contra los enemigos hasta derramar la última gota de sangre.

Los primeros están dirigidos por el último rey árabe en Granada, "Abū 'Abd Allāh" <2>, y los segundos, por Mūsā Bīn Abī Gassān, héroe y nacionalista, espíritu de la resistencia árabe en Granada.

El autor destaca otro conflicto en la obra, el existente entre la población que está dividida en varios bandos ante los sucesos; algunos prefieren someterse, a otros no les importa el caso y están inmersos en sus diversiones, y otros pocos que son conscientes de la situación política y social.

En el prólogo de la obra, el autor hace referencia a la semejanza que existe entre el pasado y el presente, entre el

<1> Beirut, 1ª ed. 1973, Mansūrāt 'Uwaydāt .

<2> Conocido en los libros españoles de historia con el nombre de Boabdil.

antiguo al-Andalus y la Palestina actual; la población árabe de Granada de aquellos momentos es la misma población árabe de hoy que vive entre el Golfo y el Atlántico. Ambas tienen una responsabilidad histórica, y destaca naturalmente el papel que desempeña el personaje de Mūsà Bīn Abī Gassān, héroe árabe en la obra.

Unicamente él y algunos más fueron figuras gigantes del nacionalismo y la firmeza ante los acontecimientos. Aquí vemos que el conflicto es mayor que en otros casos. Porque la oposición era grande entre los dos bandos. Otros autores que trataron el mismo tema y los mismos personajes no destacaron a Mūsà Bīn Abī Gassān como héroe nacional tal y cómo lo trató 'Adnān Mardam en su obra.

El Argumento

La obra está dividida en cuatro actos:

En el acto primero, Mūsà sale a las afueras de Granada para reconocer la situación del ejército.

En Granada están sus remediadores que le esperan, entre ellos Muḥammad Bīn Zā'ida y Na'īm Bīn Raḍwān, ambos comandantes en el ejército de Granada, Zaynab, su novia y Gāliya, la criada de Zaynab.

Mūsà vuelve a Granada triste y melancólico por la mala situación del ejército, pero afirma su decisión de resistir hasta el final.

En el acto segundo Mūsà se encuentra con su novia que le reprocha su descuido hacia ella y le ruega que olvide sus preocupaciones, pero él lo rechaza rotundamente.

Mūsà encuentra al visir Yūsuf, padre de Zaynab, y le pide

que le apoye contra los enemigos, y que aconseje al rey Abū ‘Abd Allāh que vive engañado por alguno de sus compañeros.

En una reunión en la Alhambra, Abū ‘Abd Allāh consulta a todos lo que hay qué hacer para salvar a Granada.

Y aquí surge un gran conflicto entre dos bandos: los que apoyan la sumisión y los que apoyan la resistencia. Al final, Mūsà puede convencer al bando del rey para luchar, pero sufren una gran derrota de la que Mūsà vuelve herido.

En el acto tercero, el rey está desesperado después de la derrota sufrida. Aixa, su madre, le anima a seguir luchando, pero el hambre asola la ciudad y pierde la última sombra de esperanza. Comienzan los disturbios entre la población, que son reprimidos por la policía, a la que Mūsà reprocha su comportamiento.

En el acto cuarto, Granada está sitiada y pasa hambre; mientras Abū al-Qāsim, gobernante de Granada, va a negociar con los enemigos sobre la entrega de la ciudad. Mūsà va a despedirse de su novia, la cual le ruega que ceda en su decisión de luchar. La población vive atemorizada y decide huir. Abū al-Qāsim vuelve a Granada después de haber acordado con los enemigos la entrega de la ciudad al día siguiente. Todos aceptan el convenio firmado menos Mūsà, que rechaza firmarlo; les riñe por su sumisión y sale furioso esgrimiendo el sable.

Comentario y análisis

Puede decirse que la obra de ‘Adnān Mardam tiene un fin político; sin duda puede clasificarse dentro del teatro político.

Aparte del prólogo en el que compara a al-Andalus y

Palestina y responsabiliza al pueblo por rendirse a los enemigos, también acusa claramente a los judíos en su obra de ser la causa de los disturbios y tumultos en al-Andalus entonces.

Dice Mūsà:

- «No fue en balde el canto malicioso sobre las tumbas. Los judíos delincuentes guardando sus rencores en el pecho. Aprovecharon las circunstancias y causaron motines y alborotos. Provocaron al inexperto pueblo que empezó a gritar de orgullo. Los hombres como ciegos en los valles perdidos.

No es extraño si los judíos cantan de alegría. Consiguieron sus fines horrorosos.

Nuestras patrias son objetivos heridos y nosotros somos cautivos encadenados.

Y mañana estaremos como los judíos fugitivos para siempre.» <1>

Esta acusación es un factor que pertenece al legado popular, ya que es frecuente entre las gentes acusar a los judíos de hipocresía y alboroto cuando asisten a cualquier encuentro. Así que el autor aprovecha esta creencia popular y la utiliza en la obra.

A lo largo de la misma hallamos acotaciones donde el autor explica el papel desempeñado por los judíos que no dejan de divertirse en sus bares y bodegas con canciones, apalausos y música, mientras Granada vive su negros días de crisis política

<1> Maṣraʿ Garnāṭa... pág. 96-97.

y de hambre.

Está claro en este caso que el autor destaca la conducta de los judíos para acusarles de nuevo por su traición, y por otra parte para profundizar en el conflicto que existía. Esto demuestra la capacidad y habilidad del autor en fortalecer la acción y profundizar en el conflicto.

Otro conflicto latente en la obra es el que vive interiormente el personaje principal, Mūsà, que no ve más que traidores y cobardes por todos lados, por lo que sufría grandemente y fueron vanos sus intentos de concienciar a la gente sobre la realidad.

Dice Mūsà:

- «Los traidores en nuestra patria son abundantes. Si quisieras calcularlos, te aburrirías al contarlos por los muchos que son.

¡Cuántos traidores nuestros gozan en la Corte!

¡Qué cobardes son al llamarlos a la lucha contra el enemigo!

Llama a los hambrientos para que defiendan a la cautiva patria.» <1>

Respecto a los personajes, Mūsà, el personaje principal de la obra está perfilado claramente, es un personaje decidido, fuerte y firme, mantiene su postura ante los enemigos y ante los que intentan hacerle cambiar de actitud.

Zaynab, su novia, intenta en nombre del amor que existe entre los dos, cambiar su actitud, pero él la rechaza diciendo:

<1> Maşra° Garnāṭa... pág. 97-98.

- «Mi amor para ti es como el mar ululante y más.
Es revolucionario como el fuego tronando fuertemente.
Es maravilloso como la noche al anochecer.

Pero temo por ti el perjuicio del enemigo. Te
quiero libre no esclava ni vagabunda.

Sin la protección de la patria no hay nada útil.

Y el amor bajo la sombra de la humillación es
fuego quemador.» <1>

La riqueza del personaje histórico convierte a Mūsà en el
sujeto adecuado para utilizarlo como protagonista de la obra,
alrededor del cual giran los demás personajes. Desafía todas las
dificultades y protestas de amigos. Se mantiene firme y seguro
contra corriente. Este desafío crea el drama interno.

El personaje del rey Abū ʿAbd Allāh también está bien
perfilado, ya que es indeciso, débil, y depende de los consejos
de sus compañeros. Además está sometido a los enemigos, no puede
cumplir las obligaciones del reino y no hace más que quejarse de
su mala suerte. Dice, expresando su desesperación, reprochando
las predestinaciones:

- «¡Oh madre!, el hombre no está libre en su vida
...Somos guiñoles con los que juegan las
predestinaciones.

¿Por qué reprochamos a los obligados a
perjudicar?

Ya que no se escapa de la predestinación.» <2>

<1> Maşraʿ Garnāṭa... pág. 108-10.

<2> Maşraʿ Garnāṭa... pág. 79-80.

También dice llorando su destino sometido a él:

- «Mi destino miserable está escrito desde mi nacimiento.

Es doloroso ver mi reino desapareciendo.

¡Qué suerte desgraciada y sufrimientos dolorosos!

Fuí desgraciado y sigo desdichado más que nunca.»

<1>

Mientras 'Āiṣa, la madre del rey, era todo lo contrario de su hijo, paciente, decidida y fuerte. Estaba en el bando de Mūsà, rechazaba la sumisión y reprochaba la actitud de su hijo y de sus remediadores. Fue más valiente que muchos hombres entonces. Dice cuando los demás se rinden:

- «La derrota para los honrados es motivo de venganza.

Los enemigos nunca desesperaron por alguna derrota.

Fracasaron pero lucharon como los salvajes.

Y hoy tenemos la derrota y la humillación.» <2>

Zaynab, la novia de Mūsà desempeña un papel importante en la obra ya que influye en los sucesos y fortalece el conflicto existente entre Mūsà y los rendidos. Zaynab exigía a Mūsà que dejara de luchar con el enemigo, en nombre de su amor y le hablaba con el corazón de una novia que quiere mantener su amor

<1> Maṣraʿ Garnāṭa... pág. 121-122.

<2> Maṣraʿ Garnāṭa... pág. 81.

por encima de todo. Pero sus llamamientos a Mūsà fueron inútiles porque éste tenía el corazón de piedra y no cedía. Zaynab dice:

- «¿Qué me da el honor que derrama tu sangre?

¿Qué desgracia si murieras y dejaras tu vida atrás!

Y yo como una huérfana. Encuentro la vida como un paraíso contigo aunque con pobreza y tristeza.» <1>

Y cuando Mūsà rechaza firmar el pacto con los enemigos Zaynab le ruega que ceda:

- «¡Mūsà! por piedad no te vayas a la muerte

...mantén tu vida y vive para mí y la familia para que seamos felices en el futuro.» <2>

Respecto a la adaptación "identificación" histórica el autor mantiene una gran fidelidad en, prácticamente, todos los sucesos. Los personajes están perfilados como en la historia. No hay personajes ficticios creados por el autor.

Aunque el autor hizo referencia a sucesos actuales y los relacionó con el problema de Palestina, trató la acción en el pasado sin poder trasladarla al presente. Los personajes han quedado estereotipados, sin dimensiones dinámicas; viven y mueren en el pasado, no tienen ningún rasgo moderno y no poseen vigencia en la actualidad.

El diálogo es largo en algunas partes de la obra, como el mantenido por el visir Yūsuf (pág. 70) y de Abū al-Qāsim (pág.

<1> Maṣraʿ Garnāṭa... pág. 109.

<2> Maṣraʿ Garnāṭa... pág. 123.

71, 72, 73).

El autor podría haberlo acertado para que no se hiciera aburrido.

El lenguaje utilizado es el verso tradicional. En cuanto a la forma, el estilo y la expresión, es un lenguaje bonito, pero tiene poca vida ya que este tipo de lenguaje está prácticamente cristalizado.

En algunas partes parece como si algunos personajes estuvieran hablando con los espectadores y lectores y no con otros personajes, y así el habla se convierte en frases llenas de sabiduría, por ejemplo cuando dice 'Āiṣa:

- «El hombre no está obligado a realizar lo imposible. Si en una batalla no alcanza sus honorables fines una muerte valiente compensa la victoria.» <1>

En general los hechos se van sucediendo lentamente ya que no existen "sorpresas" que enriquezcan la acción central ni existen movimientos fuertes que influyan en el destino de los personajes. Además, el diálogo carece de concentración y no está bien ligado.

Todo esto resta valor dramático a la obra que debe presentar, en primer lugar, una acción dinámica y un diálogo ágil y enriquecedor que influyan en el espectador y le hagan adoptar una actitud ante dicha acción.

Artísticamente, el autor mantiene en la obra las tres unidades clásicas del teatro; el lugar es Granada; el tiempo, los últimos días del reino árabe y la firma del pacto con los

<1> Maṣraʿ Garnāṭa... pág. 65.

españoles para la entrega de dicha ciudad, y la acción, la situación grave de los árabes y su desunión ante los sucesos que causaron la caída de Granada.

Y por último el escritor quiere expresar su juicio y relacionar el pasado con el presente, al-Andalus con Palestina que tienen mucho que ver, pero en realidad no lo consiguió. Acertó en elegir el tema y el marco histórico pero fracasó en la forma de tratarlo.

La historia se repite, existe gran semejanza entre al-Andalus y Palestina.

La situación de los árabes en general, y las autoridades en particular, es la misma ante ambos, ya que son abundantes los traidores y cobardes, y escasos los valientes y honrados en las dos ocasiones.

El autor podría cargar el personaje de Mūsà con gran cantidad de rasgos revolucionarios modernos que podían expresar la rebeldía y la resistencia de la que carecen los árabes en la actualidad.

Podría también perfilar el personaje del rey Abū ‘Abd Allāh con rasgos modernos para demostrar a los reyes y presidentes árabes podridos y cobardes, sin voluntad, a los que manejan como si fueran piezas de ajedrez.

Y al final podría hacer lo mismo con ‘Āiṣa, que fue en la historia una mujer y madre heroína que rechazó la sumisión y la injusticia, se opuso al rey, su hijo, y a su bando, y apoyó a la resistencia contra el enemigo, rechazando constantemente a los que se rendían.

Se puede decir por último que el autor eligió el marco histórico y patrimonial para tratar un tema moderno, pero acertó muy parcialmente tan solo.

Al-Ajīr

("El último")

Walīd Abū Bakr <1>

Al-Ajīr es una obra teatral basada en algunos acontecimientos que tienen lugar en Granada cuando era gobernada por los árabes, sin concretar la época exacta ni los nombres de los personajes.

Los personajes de la obra son: el Rey, la Reina, el Caudillo, el guardia, el anciano, el agricultor, la mujer bella y la esposa del agricultor.

Argumento

En el primer acto se representa la sala del trono del Palacio Real de Granada.

Por los acontecimientos se deduce que el Rey tiene un carácter débil y la Reina, por el contrario, es fuerte y dominante; todo el reino está bajo su autoridad.

Entra en escena el anciano, es un personaje misterioso mágico. Ayuda al Rey e intenta que éste no sea manejado ni marginado por la Reina.

Poco a poco van apareciendo personajes: el Caudillo, que conspira con la Reina, el agricultor; la mujer bella, que es un regalo de los agricultores al Rey; la esposa del agricultor.

En el segundo acto hay algunos cambios en el decorado y vestuario del Rey y la mujer bella.

<1> Al-Ajīr "El último", Walīd Abū Bakr, Šarika al-Rabīʿān li-l-Našr wa-l-Tawzīʿ, Kuwait, 1981, 1ª ed.

Mientras el Rey se entretiene con la mujer bella, la Reina conspira con el Caudillo en contra de los agricultores. El anciano aconseja al Rey que colabore con las ciudades vecinas y evite la intervención de la Reina. Advierte también al Caudillo para que su ejército defienda al pueblo.

En el tercer acto, la Reina y el Caudillo conspiran contra el anciano y los agricultores.

La mujer bella abandona al Rey para incorporarse al pueblo.

Los intentos de la Reina y el Caudillo contra el anciano no fructifican, porque una fuerza invisible paraliza la mano del que intenta hacerle daño.

El Caudillo es asesinado por su propios soldados.

El anciano se marcha porque el pueblo ya no le necesita y el Rey y la Reina caen al suelo aterrorizados.

Los personajes

La mayoría de los personajes son simbólicos, y el ambiente en que se desarrolla la acción es fantástico en muchas partes de la obra. El anciano, por ejemplo, simboliza la historia de la que ni reyes ni autoridades, en general, se benefician, porque no siguen ni su ejemplo ni lección. El anciano está representado como un personaje lleno de fuerza y misterio.

«La Reina: - ¿qué quieres?, ¿qué haces aquí?

El anciano: - (sonriendo irónicamente) - he venido para hablar al Rey que estaba solo meditando los sucesos y sentí que me necesitaba. Porque... tú intervienes... y no eres más que su esposa...

La Reina: - y, ¿temes hablar a una mujer?

El anciano: - no me importa el género de a quién hablo,
me importa su cargo. He hablado a muchas mujeres
cuando sentí que me necesitaban...

La Reina: - y, ¿cuál es tu edad, anciano?

El anciano: (sigue hablando con naturalidad) - no sé,
pero es muy larga...

La Reina: (confusa y poco convencida) - y ¿qué quieres
ahora?

El anciano: - hablaré al Rey.

La Reina: (sale deprisa) - te lo voy a mandar.

El anciano: (dirigiéndose al público) - es triste que
llegue al poder quien no me conoce, y no sabe
beneficiarse de mi larga experiencia, pero yo ya estoy
acostumbrado, el poder es atrayente... muy
atrayente...» <1>

Luego, el personaje de la mujer bella, que aparece y
desaparece, se desarrolla también en un ambiente fantástico.
Ella simboliza el poder del Rey, por eso el anciano le aconseja
varias veces que la cuide y preserve porque es la única vía para
mantenerla y seguir con ella, de lo contrario la perderá.

«El Rey: - la mejor cosa que hizo el anciano fue regalarme
a ti. El sabe elegir.

La mujer bella: - te lo agradezco, señor mío...

El Rey: (con entusiasmo) - yo no exagero... no me había
gustado ninguna mujer como tú, (silencio... la mujer
bella sonríe mimosamente, mientras él contempla su

cara) dime... ¿te han respetado los demás como yo?

La mujer bella: - La situación es distinta, señor mío... todos me han querido y se han agarrado a mí... pero los que me han preservado son pocos...

El Rey: - todos son ignorantes... yo te quiero con toda mi alma.

La mujer bella: (se ríe) - todos me han querido con toda su alma.

El Rey: (confuso) - ¿qué más quieres?

La mujer bella: - yo no quiero nada, señor mío, el anciano tiene la palabra...

El Rey: - por ti... le daré lo que quiera... tú te mereces todo, (acaricia su pelo... intenta acercarse a ella, pero entra la Reina).

La Reina: (se ríe con enfado) - hizo bien el anciano, por lo menos tienes con qué ocuparte...» <1>

En cuanto al Rey, vive al margen de los sucesos y no tiene un papel importante, ni siquiera es el verdadero gobernador. Dedicar todo su tiempo a la mujer bella y no se preocupa por nada más.

En cambio, la Reina que es fuerte y dominante, tiene el poder en sus manos:

«La Reina: - ... ¿qué estabas diciendo?

El Rey: - no sé.

La Reina: (con ironía) - como siempre. Tú eres el más débil entre los que se sentaron al trono. ¿Por qué no

<1> Al-Ajīr... pág. 27.

lo dejas para quien lo pueda manejar?

(Lo empuja y ella se sienta en el trono)

El Rey: (la mira enfadado) - ¿tú permites a alguien que lo maneje?

La Reina: - el trono necesita un sable y a un pueblo que se someta... y tú ¿qué tienes de todo esto? si no estuviera yo...» <1>

El agricultor y su esposa simbolizan al pueblo que sufre la injusticia de las autoridades.

Otro personaje que tiene un papel destacado es el Caudillo, que simboliza la fuerza ciega e injusta, que carece de prudencia y lógica, y está dominado por la Reina para servir sus intereses.

Análisis y Conclusión

La obra trata el problema del poder, la relación entre los gobernadores y el pueblo, y la defensa de la patria contra los enemigos.

Utiliza el pasado, la historia y la Granada árabe como máscara o pretexto para hablar del presente, de los problemas y circunstancias entrecruzadas del Mundo Árabe. El pasado que toma el autor como pretexto aunque impreciso e inconcreto, se basa en realidad en los Taifas de al-Andalus. Esta fue una época de total decadencia. Aumentaron los pequeños reinos que eran independientes pero débiles, aumentaron las enemistades y conspiraciones entre los gobernadores hasta tal punto que

<1> Al-Ajīr... pág. 40.

algunos de los reyes ayudaban a los enemigos cristianos contra sus hermanos árabes. Además muchos de los reyes y príncipes llevaban una vida licenciosa y banal, y no se preocupaban de los enemigos, que les derrocaron y expulsaron de sus ciudades.

Las circunstancias de al-Andalus de aquel entonces son muy parecidas a las de los árabes de hoy que padecen divisiones, discrepancias, debilidades y conspiraciones. Les amenaza un enemigo fuerte y preparado que les ha quitado muchas ciudades y está dispuesto a quitarle más y que les amenaza en su propia existencia.

Se deduce a través de los acontecimientos de la obra que Granada es Egipto durante la presidencia de Anwar al-Sādāt, que se comportó igual que los reyes de los taifas, y que su esposa Yihān influía negativamente en su marido y la política general del país.

Existen en la obra ciertas alusiones a la guerra de octubre de 1973, entre los árabes e Israel, y todo lo que la siguió de propagandas y falsas pretensiones de triunfo de los ejércitos árabes, hablando del "gran héroe" Anwār al-Sādāt. Sin embargo todo esto eran meras mentiras para el pueblo árabe, que las aceptó durante mucho tiempo.

La realidad se representa en la obra teatral:

«La Reina: - tú puedes entretenerte con algo, y tengo quehaceres importantes (señala con la mano).

El Rey: (molesto) - ¿qué quehaceres?

La Reina: - algo particular, luego lo sabrás.

El Rey: - pero el...

La Reina: (interrumpiéndole) - te dije que fueras a buscar algo para entretenerte... el Caudillo está a punto de

llegar.

(La mira con enfado, ella le mira fijamente y él se marcha)

La Reina: (mira hacia él) - ¡el Sultán! (mira al público,
se va hacia delante con pasos seguros)

¡Si supiera su pueblo! (da un giro rápido) ¡Oh!, y ¿que
pasaría si supiera? (sonríe) este bondadoso pueblo se
creyó que su Rey triunfó...» <1>

En otro sitio alude a este imaginado triunfo, pensando que
los árabes entonces podrían triunfar si hubieran tenido las
manos unidas y una postura común, pero lamentablemente no fue
así.

«La Reina: - nuestra ciudad no conocía el triunfo antes
de él...

El Caudillo: - por su prudente política...

El anciano: - Acaso eras un Caudillo durante la guerra,
(con ironía), ¿eh, caudillo?

El Caudillo: - no... (vacilante) yo llegué a ser Caudillo
cuando mi señor me ordenó.

El anciano: - cuando te ordenó que pararas la guerra...

El Rey: - ¿no hemos triunfado?

El anciano: - ¿no era posible alcanzar un triunfo más
grande... que protegiera a todo el pueblo del peligro?

La Reina: - nuestra ciudad está protegida, los enemigos
están lejos y la murallas de la ciudad son muy altas.

El anciano: - ¿y las ciudades ocupadas por los enemigos,
son de vuestro pueblo?

El Caudillo: - ¿por qué no hicieron como nosotros?
Nuestra ciudad resistió, luchó y logró el triunfo bajo
la presidencia de nuestro Rey...

El anciano: - ¿el Rey de Granada ha triunfado, o el
pueblo?, y estas gentes ¿no forman parte de al-
Andalus? ¿quién les impidió completar el triunfo?...»
<1>

El título de la obra, Al-Ajīr, "El último" tiene relación
directa con el contenido, porque se refiere al Rey, que es
último en enterarse de las cosas, por estar al margen de los
sucesos.

«El anciano: - tiene derecho la Reina en ordenar al
Caudillo, Rey?

El Rey: - no lo sabía...

El anciano: - ¿y puede gobernar quien no sabe?

La mujer: (en tono de entusiasmo e inocencia) - ¿y
cómo puede saber si está rodeado de muros, guardias y
ejércitos? ¡eh, Señor Anciano! es el último que se
entera... » <2>

Según una carta personal del autor, la obra está basada en
otros elementos de al-turāṭ, "la tradición", como Madīna al-
Nuḥās, "La ciudad de cobre", de Las Mil y Una Noches, e Iram Dāt
al-Imād, "Iram, de las columnas", de la tradición islámica,
aparte de otros cuentos que hablan de los árabes de al-Andalus
después de su salida, que se convirtieron en un tipo de cuentos

<1> Al-Ajīr... pág. 20.

<2> Al-Ajīr... pág. 19.

parecidos a los de Las Mil y Una Noches. "Y además todo lo que fue escrito por viajeros sobre la Alhambra en el siglo XVII", (sic.)

Por último decir que el dinamismo del diálogo y la habilidad del lenguaje de los tres actos que forman esta obra es bueno.

Segunda Parte:

Estudio global

Capítulo 1 :

La utilización de al-turāt en el teatro árabe.

La utilización de al-turāt en el teatro árabe puede tener varias intenciones y motivos de los cuales intentaremos destacar los más importantes a través de las obras estudiadas anteriormente. Estas intenciones pueden ser:

A.- Confirmar la identificación:

En el pueblo árabe han hecho mella desde hace siglos, las masivas colonizaciones por otros pueblos y fuerzas extranjeras, que en muchos casos intentaban borrar los caracteres nacionales; la lengua, la religión, las costumbres... que afortunadamente encontraban una reacción fuerte por parte de los árabes que rechazaban estos intentos y se aferraban más a sus señas de identidad. Estas manifestaciones se veían, en general, en las actividades sociales y culturales y en particular en la literatura, y concretamente en el teatro que es lo que nos atañe. Para llegar a esto los dramaturgos normalmente han seguido dos corrientes:

1.- Destacar los caracteres positivos del pueblo árabe como la generosidad, la valentía y la fidelidad.

Muchos de estos elementos los podemos ver en al-Šā'ir wa-l-Su'lūk ("El poeta bandolero") de Muḥammad Mubārak. Esta obra insiste en demostrar la moralidad del protagonista 'Urwa, y sobre todo la generosidad que era para el pueblo árabe y sigue siendo una de las virtudes más loables. Y así vemos que el protagonista es un hombre exageradamente generoso, hasta el punto de repartir los botines entre sus hombres, mientras él se

queda sin nada. Esto se confirma en la discusión que mantiene su esposa con su padre cuando éste critica al protagonista, Salmà esposa del protagonista dice:

«Salmà: - No, juro por Dios, que ‘Urwa no es así, porque él es más honrado, moral y generoso...» <1>

La valentía es otra de las cualidades que valoraban mucho los árabes por las dificultades que entraña la vida en el desierto y la vida en general que les obligaba a ser fuertes y valientes para superarlas. Esta cualidad fue siempre ensalzada por los poetas árabes antiguos, en cambio, los escritores modernos reducen este carácter a su momento histórico para recordarnos la falta que hace en nuestras vidas la valentía.

Esto lo vemos también claramente cuando el protagonista discute con su enemigo Qays en el zoco:

«‘Urwa: - ... juro por Dios que si no estuviéramos en los meses de la prohibición de lucha (toca su sable) habría hecho de tu hinchado cuerpo alimentos para los cuervos y las alimañas.» <2>

Y así el autor nos presenta al protagonista, un hombre árabe valiente y honrado que incluso respeta las costumbres árabes conocidas.

Al-Šarāra ("La chispa") es otra obra teatral en la que se destacan estos rasgos. Esta obra representa una lucha entre los árabes y los persas. El autor procura dar una imagen brillante

<1> Al-Šā‘ir... pág. 74.

<2> Al-Šā‘ir... pág. 27.

de sus antepasados para que el hombre árabe actual tome conciencia de la necesidad de estas cualidades para superar la crisis en la que está hundido. Esta alabanza la pone en boca de al-Nu^ʿmān b. al-Mundir que discute así con Cosroes II, el rey persa:

«Al-Nu^ʿmān: - ¿has visto alguna vez un campo inmenso como el horizonte con su alegre gente? aquél es mi pueblo, ¿has visto un fuego encendido día y noche, puertas abiertas para los visitantes, senos de seguridad y amparo?, éstas son nuestras casas.

¿Has visto a jinetes montados en sus caballos, capaces de competir con la corriente, caballeros que nunca se rebajan por nada en el mundo y el honor es protegido por ellos?, ésas son mis gentes...» <1>

2.- Destacar el glorioso pasado árabe:

El pasado árabe fue sin duda brillante y próspero en muchos aspectos, formando un estado potente y estable que extendía su dominio en miles de kilómetros, sometiendo a muchísimos pueblos y convirtiéndoles al Islam. Han tenido épocas en las que florecieron la justicia y la humanidad, como la del segundo califa musulmán ʿUmar b. al-Jaṭṭāb, conocido por su significativa frase: "Si se pierde alguna oveja en el otro extremo de al-Madīna temo que Dios me pregunte por ella". Este pueblo fue temido por los grandes imperios que le dieron paso obligado para conquistar pueblo tras pueblo hasta llegar a las puertas de París. Este pasado ha sido un punto atrayente para el

<1> Al-Šarāra... pág. 6-7.

hombre árabe de hoy que vive unas circunstancias totalmente diferentes a aquel entonces, con una decadencia total en todos los sentidos. Para lograr un equilibrio y cubrir el vacío que se siente en la vida y en la sociedad en general, se ha aferrado a su pasado sirviéndose como el apoyo moral que necesitaba.

Y como se dice que la literatura es el espejo de la sociedad, estos conceptos han sido muy vistos en la literatura árabe en todos los géneros y sobre todo en el teatro.

Una hojeada al panorama de los títulos de las obras teatrales nos demuestra la importancia de este tema y la preocupación de los dramaturgos por ello. La elección de temas históricos, personajes y hechos, y sobre todo de las épocas más florecientes es una consecuencia clara de este caso. La historia de al-Andalus ha cobrado un interés especial para los dramaturgos, que han escrito obras completas sobre las hazañas de algunos líderes andalusíes, como Almanzor, Ṭāriq y El Sacre...

Esta expresión de la magnitud la oímos de boca de un anciano que habla con Ṭāriq b. Ziyād:

«Un anciano del público: - di lo que quieras, pero tus favores no pueden ser denegados, tampoco tu magnitud. Tú eres magno a tu pesar (Ṭāriq se ríe), eres loadado en la vida y en la historia...» <1>

Esta alabanza debida a la magnífica labor llevada a cabo por este personaje que dio un maravilloso ejemplo de heroísmo y sacrificio, consiguiendo una espléndida victoria. Escuchemos las

<1> Ṭāriq al-Andalus.. pág. 88.

palabras de Almanzor cuando está agonizando:

«Al-Manṣūr: - acordáos de mí, hermanos, acordáos siempre que di mi vida por la Nación árabe. Le aporté fuerza y dignidad. He unido sus fuerzas... he vencido a sus enemigos.

Organicé y fortalecí su ejército, alejándolo del fanatismo de las tribus; no hay en él ni un mercenario...» <1>

Estos líderes sirvieron siempre como un lazo de unión entre las tribus y países árabes, intentando unirlos y fortalecerlos para formar una sola fuerza ante los ambiciosos y enemigos.

Estas cuestiones las expresa Zakī Ṭulaymāt en el prólogo de Ṣaqr Qurayṣ ("El Sacre"), de Maḥmūd Taymūr, diciendo:

«La trayectoria de ‘Abd al-Raḥmān el omeya, conocido con el apodo Ṣaqr Qurayṣ, es una epopeya sin par en la historia árabe. Una epopeya gloriosa que alaba la lucha de un hombre que procura formar un estado, además es una epopeya que engendra la esperanza y la maravilla, en ella resuena el himno de los himnos cantando la predestinación y su poder...» <2>

Los putos brillantes del pasado, como hemos dicho, han sido el blanco de los dramaturgos que han intentado destacarlos para recordarnos que los antepasados fueron gloriosos y magníficos, y que los árabes de hoy día viven una decadencia total, carecen de

<1> Al-Manṣūr al-Andalusī... pág. 196.

<2> Ṣaqr Qurayṣ... pág. 3.

esta gloria y tienen, de alguna manera, que recuperar la gloria y superar esta difícil situación que atraviesan en la historia moderna.

B.- Dar a los hechos una dimensión genérica y universal:

Este fenómeno forma, junto a otros, el propósito de algunos escritores árabes, y sobre todo de los dramaturgos, que quieren aportar una cultura que tenga sus raíces y pilares en la vida y sociedad árabes y que tenga al mismo tiempo un valor humano y universal.

El célebre dramaturgo Tawfīq al-Ḥakīm dice a este respecto: "En todos los países, las experiencias de las artes desembocan en un recipiente común, del cual se beneficia toda la humanidad en su progreso e inventos... por esto nuestro arte regional tiene que alimentarse con todo aquello que sea útil para su crecimiento y prosperidad...

La humanidad no acapara el arte que merece ser adquirido y mantenido sin pensar en su género, origen o procedencia... hay muchos trabajos regionales que han llegado a ser universales, porque todo el mundo sintió que los necesitaba..." <1>

Y para llegar a este fin habría que tratar temas que preocupan a toda la humanidad, que tengan valor fuera de las propias fronteras, que traten problemas intemporales como el de la justicia, la libertad, los derechos humanos y la igualdad. Todo esto ha sido casi siempre y sigue siendo un motivo de preocupación del ser humano en todo el mundo. El dramaturgo tunecino 'Izz al-Dīn al-Madanī en su obra Dīwān al-Zanġ ("El

<1> Tawfīq al-Ḥakīm, Malāmiḥ dājiliyya... op. cit., pág. 87-88.

gobierno de los Zanġ "los negros"), trata el tema de la justicia y de la libertad de los negros esclavizados por los terratenientes en la época ʿabbāsī. Trata también el tema de la revolución de los pueblos oprimidos por los estados o fuerzas mayores, aquellas revoluciones que esperan los pueblos con mucho anhelo y esperanza, pero llegado el momento de su realización tanto las autoridades como los revolucionarios decepcionan al pueblo por sus actitudes y comportamientos que nada tienen que ver con su teoría anteriormente planteada.

Es el caso de la revolución de los Zanġ ("los negros") en aquella época, cuando los miembros del comité de la revolución se convirtieron en verdaderos enemigos del pueblo, de los pobres y los esclavos, buscando sus intereses personales y olvidándose de sus propósitos iniciales. También es el caso de muchas revoluciones llevadas a cabo en la historia moderna, sobre todo en los países del Tercer Mundo. Así vemos que el pasado coincide con el presente, y lo que ocurre en el mundo árabe coincide con lo que ocurre por ejemplo en América Latina. Esta idea la expresa claramente, diciendo:

«Yo soy el autor de Dīwān al-Zanġ... escribí esta obra a la luz de las revoluciones y golpes de estado que han sucedido y suceden en nuestra época, en la segunda mitad del siglo XX, en muchos países del Tercer Mundo...» <1>

La obra refleja también la traición de las autoridades que llegan a ser infieles a sus principios causando el fracaso de la revolución. Vemos que sólo un miembro del comité de la

<1> Dīwān al-Zanġ... pág. 87.

revolución rechaza estas actitudes reprochándoselo a sus camaradas:

«Rafīq: (hablando con sus camaradas) - ¡Ah, traidores, medio hombres, sombras de los ‘abbasíes y esclavos! ¿firmáis el convenio?, es una nueva esclavitud...» <1>

El escritor iraquí Nūr al-Dīn Fāris en su obra Yidār al-qaḍab ("El muro de la ira") trata el mismo tema de la revolución de los negros dirigidos por ‘Alī b. Muḥammad, pero con unos pequeños cambios y nuevas matizaciones, por ejemplo, el líder de la revolución rechaza la violencia con la que las crónicas le caracterizan. Hay un abismo entre ‘Alī y sus opiniones y el pueblo representado por los pobres y sus conceptos. El pretendía cambiar las leyes que protegen a los privilegiados sin cometer robos ni secuestros, en cambio los pobres no comprendían un cambio político y social sin asaltar, atracar y secuestrar a los ricos, los comerciantes y los terratenientes.

Este tema, como sabemos, es muy discutido en la actualidad por los pueblos oprimidos que buscan su libertad y quieren romper las fuerzas tiranas que les atan, pero siempre hay una confusión en el medio y la manera elegidos para llegar a este propósito: utilizar la fuerza y la violencia, o buscar una vía pacífica:

«‘Alī: - no los tesoros de los comerciantes, ni las joyas de los ricos realizan el cambio.

Ṣaffār: - ¿cuál entonces?

<1> Dīwān al-Zanġ... pág. 76.

‘Alī: - es el régimen que acepta la opulencia de la minoría y la miseria de la mayoría.

Şaffār: - ¿habéis comprendido lo que dice?

El mozo: - no...

‘Alī: - ¡Oh dios! ¿cómo puedo enseñarles? ¡oh amigos! me refiero a la ley, al régimen que creó los tesoros y permiten que gocen algunos parásitos y sufran miles de desgraciados...» <1>

Otra brillante opinión de ‘Alī en esta obra, digna de mencionar, es su concepto del saber y el papel que éste puede desempeñar en los cambios políticos y sociales. Sin duda es un elemento importantísimo en la vida de las sociedades durante toda la historia humana. ‘Alī intenta enseñar la justicia a los maltratados, la libertad a los oprimidos y la felicidad a los desgraciados, y piensa que la enseñanza es el martillo que rompe las cadenas de la esclavitud.

Otro tema de dimensiones humanas y universales que supera las fronteras, el espacio y el tiempo y que ha sido el eje de algunas obras teatrales árabes es el tema del amor con toda su problemática y complicaciones. Es el tema principal de Tawq al-Ḥamāma ("El collar de la paloma"), una pieza (para la televisión) del marroquí ‘Abd Allāh Şagrūn, que toma como fuente de inspiración el libro de Ibn Ḥazm, conocido por el mismo título, para explicar la esencia del amor y todo lo que le rodea: comportamientos como la abnegación, la fidelidad y el altruismo. Es un tema interesante intrínseco al hombre en todas las épocas y en todos los lugares. El amor es un llamamiento a

<1> Yidār al-gaḍab... pág. 73.

la comprensión entre las personas:

«Quiero llamar al amor y al cariño entre la gente, convocar para creer en la unión entre las gentes... el amor... el amor... ¡oh Jayrān! es la llave de la felicidad y el sendero de la esperanza. La unión de las pasiones coincidentes, es una ley eterna que acaba con cualquier disturbio...» <1>

Así entonces, el autor piensa que el amor es la esperanza y la pasión más sublime del ser humano.

Otros temas que se incluyen encajan dentro de este bloque de dimensión universal, son aquellos que preocupan a la humanidad en general, como el conflicto permanente de los conceptos y creencias en la vida y en las sociedades; por ejemplo el conflicto entre la ley y la fuerza o entre el hombre y el tiempo o entre la razón y el corazón. No cabe duda en que estos son temas de la humanidad a lo largo de su existencia.

Tawfīq al-Ḥakīm en su obra al-Malik Ūdīb ("El Rey Edipo") cambia el conflicto que estableció Sófocles entre el protagonista y la predestinación para establecer otro entre la realidad y "lo sucedido". La realidad de Edipo era ser hijo de Yocasta, y "lo sucedido" más tarde llegar a casarse con ella sin conocer la realidad. Otro tema tratado en esta obra es el de la predestinación y si el hombre es conducido a su destino o él lo elige voluntariamente. Es una filosofía muy discutible que tiene sus raíces en las religiones, y para al-Ḥakīm, Edipo elegía su destino voluntariamente por su naturaleza y los deseos que le

<1> Tawq al-Ḥamāma... pág. 52.

empujaban a descubrir la realidad, su realidad, aunque sea la más fea que puede existir:

Edipo: - «¿Yo os impido que consultéis a Dios?

El adivino: - tú no nos impides, ni siquiera puedes, pero buscas y averiguas siempre algo que no debes buscar, hacer preguntas que no se deben hacer. La revelación del Cielo para ti es cuestión de comprobar y averiguar.

Edipo: - ¡si pudiera cambiar mi naturaleza!...» <1>

Trata el autor otro tema conflictivo que es: ¿quién es la causa del mal en este mundo? ¿Dios! ¿el hombre! ¿quién?, Tawfiq al-Ḥakīm, como creyente, nunca ha pensado que Dios pueda ser la causa, sino que el hombre es el origen de todas las maldades. Y en este caso Tiresias, el adivino, era la verdadera causa del destino negro de Edipo, aparte del desafío de Edipo a Dios sufriendo después sus consecuencias. Otro tema humano de mucha importancia es el conflicto entre la ley y la fuerza, y cuál de ellas se debe utilizar para resolver los problemas; es el eje de al-Sultān al-Hā'ir ("El sultán indeciso") del mismo autor, al-Ḥakīm. Esto ha sido siempre una cuestión preocupante para la humanidad, para los gobiernos, autoridades, teóricos y filósofos. Nuestro autor coloca en un marco histórico antiguo una cuestión fundamental, observando este mundo indeciso entre la fuerza y los principios, entre el sable y la ley, diciendo:

«Los dueños del poder que poseen la autodeterminación

<1> Al-Malik Ūdīb... pág. 68.

del ser humano, llévan ahora en su mano derecha la bomba atómica y en la izquierda la ley o los principios al lado de las bases de misiles, al otro lado está la O.N.U., y están indecisos, temerosos, no saben o no se atreven a tomar la decisión tajante: ¿qué dejan y con qué se quedan? ¿cual de los dos necesita mayor valentía, y cual de ellos representa más peligro?, esta postura indecisa y temerosa por la responsabilidad de la última decisión entre el sable y la ley arrastró a todo el mundo a esta confusión total y disturbio general....» <1>

Y así vemos que los intelectuales han tomado parte en esta preocupación por el destino de la humanidad normalmente inclinándose hacia las leyes. Es el caso de esta obra que en su desenlace final apoya la ley, "el Sultán" en este caso, y rechaza la fuerza, "el visir", para resolver los problemas.

El mismo autor aprovecha el conocido tema popular, la Šahrazād de Las Mil y Una Noches, para tratar una cuestión de índole humana que es el conflicto entre la razón, el corazón y la materia. Al-Ḥakīm en su obra Šahrazād intenta dar a los personajes unas dimensiones nuevas, que van más allá de lo que conocemos sobre ellos en el relato popular. Šahrazād en la obra reúne el Saber Absoluto, la belleza física y el corazón sutil; en cambio, los otros tres personajes, Šahriyār, el Negro y el visir, son símbolos del saber, la belleza y el corazón respectivamente, por lo que cada uno de ellos se ve a sí mismo en el personaje de Šahrazād que es como un espejo para ellos. Y así empieza el conflicto entre los tres por representar tres

<1> Al-Sultān al-Ḥā'ir... del prólogo, pág. 3.

polos opuestos.

El propósito de al-Ḥakīm está claro, quiere demostrar que este mundo está establecido en base al equilibrio en todos los sentidos, y cuando falla algo hay un fracaso.

Para el es imposible vivir sólo con y para la razón o con y para el corazón o con y para la materia, sino que hay que reunirlos y lograr el equilibrio dentro de un marco de lógica y sabiduría.

Estas son las palabras descriptivas de Šahriyār sobre Šahrazād:

«Šahriyār: - tal vez Ella tampoco sea una mujer. ¿Quién es?. Ella es la eterna prisionera, encerrada en su celda y que conoce sin embargo, todo lo que la tierra posee. ¡Como si la Tierra fuera ella misma!. Ella es la doncella que no ha salido jamás de sus umbrías, y que conoce, sin embargo, Egipto, la India y hasta la China. Ella es la virgen, que conoce en cambio a los hombres, como si hubiera pasado miles de años entre ellos. La que sabe de los esplendores todos, y de las bajezas todas de la naturaleza humana...

¿Es mujer, tal vez, conoce todo lo que la Naturaleza encierra, como si ella fuera la Naturaleza misma?» <1>

Y a través de los mismos personajes; Šahrazād y Šahriyār, el iraquí ‘Ādil Kāẓim en su obra al-Mawt wa-l-Qaḍiyya ("La muerte y la cuestión"), trata otro tema de carácter mental,

<1> Shehrezada... pág. 71.

abstracto y humano que es la lucha por la libertad y el mantenimiento de la pureza humana de Oriente.

La lucha por la libertad está representada por el revolucionario, que es físicamente como Che Guevara, y esta alusión le da una dimensión humana muy extensa y amplia.

Este muere al final luchando contra los enemigos de la Libertad, pero su causa nunca morirá, porque hay quien se encarga de ella para llevarla a cabo.

Es una revolución permanente que intenta abarcar cualquier fuerza útil para servir sus propósitos y salvar al hombre del peligro de la perdición. Les dice cuando se elige a los dos derviches que están perdidos y no llegan a conocer los medios para salvarse:

«Revolucionario: - dirigíos a otro sitio y dejad de girar aquí, llevad las armas y cazad los lobos que mataron al hombre.

Liberaos para liberar la Tierra, y si no, sois muertos que esperan la muerte... tenéis que saber que el lugar y el tiempo os rechazarán por ocuparlos tanto tiempo...» <1>

Otro factor humano que aparece en esta obra es el dualismo: la muerte en la vida y la vida en la muerte.

Esta filosofía nos acerca a la función y el papel del individuo en la vida, el valor real del hombre vivo en unas circunstancias de humillación y sumisión, y por otra parte, el valor del mártir, víctima de la libertad. El mensaje del autor

<1> Al-Mawt wa-l-Qadiyya... pág. 100.

es como otros muchos; hay que vivir respetado y libre o morir honradamente porque vivir humillado es la peor muerte, en cambio morir por una causa honrada es vivir para siempre. Este es un concepto tanto regional como universal que nunca ha perdido su importancia.

El conflicto entre la ciencia y la religión es el tema central de Šamsū, obra teatral del poeta iraquí Jālid al-Šawwāf. Podemos decir que este conflicto no sólo preocupaba a los antepasados en algunas regiones, sino que es una realidad existente en la actualidad en muchos lugares del planeta. Šamsū, el protagonista en este caso, es el que lucha contra la institución religiosa que no admite ninguna opinión que no coincida con sus intereses y como consecuencia de esta actitud, el protagonista está acusado de hereje, pagano y muchas otras cosas:

«Sacerdote 2º: - ¿por qué Šamsū se aleja de la hermosa religión de sus antepasados?

Sacerdote 3º: - dicen que Šamsū es monoteísta... que ha perdido el juicio y ha llevado la contraria a todo el mundo alejándose de su religión.

Sacerdote 4º: - Šamsū está perdido, es rebelde y arrogante, ¿acaso sólo a él le han llegado noticias de su dios?...» <1>

Sabemos que muchas veces los conceptos de la religión se contraponen con la ciencia, y de allí surge el conflicto entre las dos partes.

<1> Šamsū... pág. 55.

El papel de las supersticiones y creencias populares y los perjuicios que pueden causar a la sociedad, es otro tema de carácter humano general. Estos factores han hecho y siguen haciendo mucho daño a los pueblos a través de la existencia de la humanidad, despojándoles de su voluntad y juicio, sobre todo en los lugares y países más atrasados.

El iraquí Ṭāhā Sālim en su obra Ṭanṭal ("Tántalo"), toma este tema como eje de su trabajo artístico, procurando condenar algunas de estas creencias y opiniones.

Ṭanṭal es un personaje mitológico que siembra el temor y el miedo en las clases bajas, pobres e incultas de la sociedad iraquí, y sobre todo en algunas regiones llegando a paralizar la vida de algunas personas. Este fenómeno seguramente tiene su parecido en otros pueblos que creen en algo que les fastidia igual que Ṭanṭal.

Ṭilba, el protagonista de la obra, es un personaje rebelde que no cree en esas supersticiones y va contra ellas desafiando a Ṭanṭal, manifestando su voluntad, creyendo en la ciencia y la lógica y nunca en las leyendas falsas. Y cuando los demás se asustan de la casa que piensan que está habitada por los espíritus, él no le tiene ningún miedo y está dispuesto a desafiarla:

«Ṭilba: - ...tú, ¡oh casa! yo debo saber tu causa, esta gente tiene miedo... yo no, me quedaré aquí, me sentaré sobre tu costado, sí, debo revelar tu secreto aunque caigan sobre mi cabeza todas tus piedras... dime, ¿qué tienes que me asusta? yo te desafío con la inteligencia, ya que tú careces de ella... tú estás

inmóvil como las piedras de los montes.» <1>

El dramaturgo iraquí Yūsuf al-‘Ānī en su obra al-Miftāḥ ("La llave"), se inspira en una canción popular conocida, para condenar ciertas creencias populares que animan y llaman a la pereza y la falsa esperanza, unas promesas simples que nunca se llegan a cumplir. En otras palabras, la canción popular no es más que una odisea que persigue la promesa que no es sino un espejismo. Nawwār, uno de los tres protagonistas de la obra sirve para condenar los procesos y conceptos erróneos, por ser más consciente que los demás:

«Nawwār: - Nuestros esfuerzos eran en vano y no estaban dirigidos al objetivo adecuado. Anduvimos en círculo, pero la leyenda de los abuelos transformó los sueños en realidad. ¡No era una ilusión, Ḥayrān! porque el valor no está en el esfuerzo.

Ḥayrān: - ¿en qué entonces?

Nawwār: - en el propósito que nos esforzamos en lograr.»

<2>

Y así podemos decir que esta obra incita al trabajo y a poner los esfuerzos en el lugar adecuado, dejando las leyendas y creencias deformadas que incitan a depender de los demás.

«Nawwār: - ...pero lo que no logramos con nuestro propio esfuerzo pierde su valor, su existencia, y nosotros lo perdemos también si no luchamos por nuestros propios

<1> Tanṭal... pág. 17.

<2> Yūsuf al-‘Ānī, 10 masraḥiyyāt... pág. 388.

derechos, por aquello que es necesario para nuestra vida y la hace más dulce y luminosa...» <1>

C.- Tomar al-turāt como pretexto para tratar el presente árabe:

Este tema quizá sea el más extendido y amplio en el teatro árabe, y si damos un repaso a las obras teatrales escritas en distintos países árabes y en distintas épocas, vemos que el tema político domina y reina sobre los otros temas. esto es comprensible si tenemos en cuenta el papel que puede desempeñar el teatro como medio para difundir la conciencia cultural y social entre el público. Y no es pura casualidad que los gobiernos autoritarios y dictatoriales reserven los derechos de autorización de los grupos teatrales, admitiendo solamente los que no representan ningún peligro para dichos gobiernos.

Pero los dramaturgos, como hemos señalado anteriormente, han encontrado el medio adecuado para expresar sus propias opiniones a través de sus obras. Este medio es al-turāt, la historia y la tradición en general. Sabemos que este vehículo, al-turāt, "la tradición", utilizado por los literatos no es un fenómeno propiamente árabe, sino que todos los pueblos lo utilizan por muchos motivos, entre los cuales se puede destacar el trato del presente a través del pasado, sobre todo cuando los pueblos carecen de la libertad de expresión.

Son muchísimas las obras que abarcan este tema y son variados los temas que tratan normalmente estas obras, entre los más importantes:

<1> Yūsuf al-ʿAnī, 10 masrahiyyāt... pág. 389.

1.- El problema del poder:

Qāsim Muḥammad en su obra Šujūs wa aḥdāt min Ma'yālis al-turāt ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado") nos ofrece algunas escenas del histórico Bagdad de finales del siglo X, tomando como símbolo de los lugares árabes que fueron o son ocupados por extranjeros y colonizadores, ya que Bagdad en aquella época era gobernada por los Buwayhies, familia persa, que oprimían al pueblo, maltrataban a los pobres, confiscaban las libertades y se aprovechaban del poder, imponiendo tributos que no soportaba el pueblo, por los escasos recursos que tenía:

«El Sexto Artesano: (tranquilamente) - ...¡oh compañeros! (los artesanos le miran), no penséis sólo en vosotros, pensad en el pueblo también. El tributo del diezmo nos hizo perder, e hizo perder al pueblo también, pero enriqueció a unos pocos, mientras los comerciantes no perdieron nada... tienen que oír nuestras voces, el rey, los comerciantes y los privilegiados... ¡oh trabajadores y artesanos! dejad vuestros trabajos, no volváis a la tiendas...» <1>

Los acontecimientos de la obra nos muestran a lo largo de las escenas una sociedad profundamente dañada y perjudicada por el gobierno, por las autoridades y sus seguidores. Esta sociedad está representada por los obreros, artesanos, el vagabundo, al-Warrāq...

Todos ellos son objeto de discriminación y maltrato; vemos

<1> Šujūs wa-aḥdāt... pág. 3-4.

que el vagabundo que tiene un espíritu patriótico y nacional debe abandonar Bagdad cada vez que se celebre una fiesta por los gobernadores. Al-Warrāq también sufre la injusticia del poder :

«Al-Warrāq: - si los antiguos hubieran servido como ejemplo para los actuales, no veríamos a quien suspira y se arrepiente...(pausa)...en esta época corrupta yo, mis libros y mi saber, no somos más que basura...» <1>

En resumen, encontramos muchos factores que están relacionados perfectamente con la actualidad; el tema del colonialismo, los procesos de los gobiernos militares y tiranos por acabar con los levantamientos y disturbios populares, todo esto tiene mucho que ver con el Mundo Árabe de hoy.

El mismo autor en su segunda obra estudiada, Bagdād al-azal bayna al-ʿidd wa-l-hazl, ("La eterna bagdad entre la seriedad y la burla"), alude de vez en cuando a lo largo de esta obra al tema del poder y al problema político, aunque menos que en su primera obra. Critica algunas actitudes del gobierno que explotaba a los pobres que vivían en la Bagdad ʿabbāsī, por ejemplo, cuando el pregonero llama a los pobres para que adornen las calles y se vistan bien para celebrar la inauguración del jardín lujoso que acaba el príncipe de construir en su palacio, mientras los pobres ciudadanos estaban muriéndose de hambre. Este aspecto no lo trata el autor por pura casualidad, sino que tiene en cuenta, consciente o inconscientemente, las circunstancias políticas, tanto universales como regionales.

En el mundo árabe actual son muchos los abusos del poder,

<1> ʿSujūs wa-aḥdāt... pág. 14.

la marginación de los pobres y la falta de las libertades:

«Al-qāṣṣ: (el narrador) - ni el zoco bagdadí antiguo, ni la vida bagdadí eran sólo de los avaros, comerciantes y mentirosos, ni de los bandoleros, parásitos, mendigos y ladrones sino que había ahí otro grupo de pobres que rechazaban las circunstancias de miseria y desgracia que no se convirtieron en bandoleros, parásitos y mendigos, sino que se rebelaron, provocando revoluciones... y llamando al cambio.

Aquellos eran al-ʿayyārīn ("los golfos"), conscientes de la corrupción social, cultos y conocidos por su honradez y nobles fines. Lucharon contra los emires y los ricos opulentos... los avaros ambiciosos y los comerciantes mentirosos que se enriquecieron engañando a los pobres, y dirigieron sus esfuerzos en recuperar los derechos de los pobres...»

<1>

En este fragmento notamos claramente la dura crítica contra el poder, responsable principal de todas esas maldades y problemas, la pobreza, la injusticia social y los engaños. Mucho de esto coincide con la vida social y política del mundo árabe de hoy:

«Al-ʿayyār ("el golfo"): - si muriera la injusticia en esta tierra. Si nuestra ciudad abriera sus ojos para la luz y para el desgraciado.

<1> Bagdād al-azal... pág. 51.

Si cambiara la vida de los maltratados y les sacara de la oscuridad.

Si golpeara en los pechos de los tiranos con el sable de la justicia...» <1>

Las connotaciones políticas referentes al poder son abundantes en una tercera obra de Qāsim Muḥammad, que es Risālat al-Tayr ("La risala del pájaro"). Esta obra simbólica y mental trata la problemática de gobernar, la elección de los gobenadores, la democracia, la justicia, la rivalidad entre los partidos políticos...

« (dos pájaros discutiendo):

1º: - Yo tengo la idea más correcta...

2º: -- pero tú eres el más débil entre nosotros dos...

1º: - yo soy fuerte por mis ideas...

2º: - vete de aquí tanto tú como tus insulsas palabras...

La fuerza está en este brazo... en este arma... y no en tus inseguras opiniones.

1º: - Y, ¿qué hacemos?

2º: - Tienes que marcharte del nido...» <2>

Los acontecimientos y la acción aunque son sencillos y simples, procuran tratar claramente el tema de los enfrentamientos entre ideas u opiniones para llegar al poder y dominar a los demás.

Por otro lado existen algunas alusiones al tema del colonialismo, representado en la obra por el pájaro extranjero,

<1> Bagdād al-azal... pág. 102.

<2> Risālat al-Tayr... pág. 3.

que es rechazado y combatido por el bello pájaro, símbolo del nacionalismo:

«El extranjero: - cállate ¡oh, bello pájaro!

El bello: - no me callo, incluso si me partieras en mil pedazos, no iríamos contigo... basta ya de pelearnos entre nosotros..

El extranjero: - no te desgarró porque eres bonito, pero cállate y te daré lo que quieras, los mejores nidos...

El bello: - y me vas a quitar la libertad y me enseñarás a matar a mis hermanos... (se dirige al grupo de pájaros) no os vayáis con él, cuidado, son muchas sus ambiciones, pensad... basta de correr esta sangre...» <1>

Si tomásemos en cuenta las circunstancias políticas del mundo árabe, -- las discrepancias entre los países árabes las luchas y guerras entre los hermanos, podríamos entender perfectamente la acción de la obra y el por qué de elegir este tema.

Dos de los autores que hemos estudiado tratan el mismo problema del poder a través del personaje de ṣalāḥ al-Dīn ("Saladino"); el primero es el egipcio Maḥmūd Diyāb en su obra Bāb al-Futūḥ ("Puerta de Apertura"), en la que destaca el papel que puede desempeñar el Líder Político, sobre todo cuando está armado con una ideología clara y eficaz. Toma el personaje de Saladino como protagonista, representándolo como un líder que carece de tal ideología, rodeado de personajes interesados y

aprovechados que impiden que le llegue la voz del Pueblo formando un obstáculo entre él y las multitudes.

El joven Usāma, el culto que lleva un mensaje, el libro de Bāb al-Futūh ("La puerta de apertura", "victoria"), que quiere entregar y transmitir a Saladino, se dirige a aquellos interesados pronunciando estas palabras:

«Usāma: - Yo sé quienes sois... os conozco a todos, os he encontrado muchas veces, en al-Andalus, en al-Magreb, en Egipto y en Siria, en cualquier pueblo que vaya os veo.

Deseo que vengan mis compañeros ahora para que os vean en esta reunión demoníaca, y sepan la realidad. Yo pienso que la victoria sería imposible para nuestro pueblo, si no aplastara vuestros cuerpos sin piedad.»

<1>

Este círculo de aprovechados e interesados que normalmente rodean a los reyes y presidentes, formando un muro entre ellos y sus súbditos, es algo muy grave que sufren muchos pueblos, sobre todo cuando estos no tienen libertad para expresarse. Este es el caso de nuestro mundo árabe cruelmente oprimido.

Por otra parte estos gobernantes son el punto de atención de todos los medios de información, la televisión, la radio, los periódicos y revistas... de una manera muy exagerada, hasta tal punto que en algunos de estos países los periódicos están totalmente dedicados a la figura del rey o el presidente, desde la primera página hasta la última, sin dar lugar a cualquier

<1> Bāb al-Futūh... pág. 155.

otra información relacionada con el pueblo o la cultura, y lo mismo ocurre con la televisión y demás medios informativos.

La historia, en muchas ocasiones, hizo igual, hablando sólo de las autoridades, olvidándose de los pueblos y los pobres.

En Bāb al-Futūh, el autor hizo hincapié en este tema:

«El grupo: - somos hijos de la actualidad... nuestra opinión... es que la historia miente a menudo... también es cobarde, esclava de los señores e hipócritas, se olvida de varias cosas o lo hace adrede. Para que sean sólo los gobernantes, los comandantes y los soldados los únicos héroes...» <1>

Saladino es el protagonista de otra obra diptica del escritor egipcio ‘Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī que dibuja al protagonista de una manera distinta a Maḥmūd Diyāb. En esta obra es un líder ideal justo, humilde, piadoso y tolerante. Quizá el autor quería darnos una lección cargada de sentidos y ejemplos, diciéndonos que para una victoria hacen falta líderes con estas características con las cuales Saladino triunfó contra los cruzados. Sin esto, no es posible ningún tipo de victoria aunque sea mínima. Hay una coincidencia enorme entre las circunstancias del mundo árabe de aquella época y las de hoy, por lo tanto si escuchamos las palabras del protagonista, podríamos pensar que es un personaje totalmente moderno y contemporáneo:

«Šalāḥ al-Dīn: - llamaré a la unión de los árabes... perdonamos lo que ha pasado y rogamos a Dios que nos dé la victoria... (levanta sus manos al cielo) ¡oh

<1> Bāb al-Futūh... pág. 13.

Dios! yo te llamo para que nos des fuerza para abrir
Jerusalén, liberar Palestina y toda la Nación Árabe.
¡Oh Dios! une nuestra palabra que volvamos a ser
hermanos...» <1>

Otro factor muy relacionado con el problema del poder,
claramente reflejado en esta obra, es el de los enemigos
cercanos que rodean al líder y actúan en su nombre y que son
mucho más peligrosos que los enemigos externos. Estos existen a
lo largo de la historia de la humanidad y sólo los magníficos
líderes pueden cortarles las uñas para no hacerse daño ni a sí
mismo ni al pueblo. Y esto lo ha logrado Saladino en esta obra,
eliminando poco a poco a estos seres malditos que impiden la
prosperidad, el bien y la victoria.

El poder y su problemática es el tema central de otras dos
obra que toman como protagonista a al-Ḥallāy[^]; la primera es al-
Ḥallāy[^] del poeta sirio ʿAdnān Mardam Bek. En esta obra al-Ḥallāy[^]
no es un gobernador ni una autoridad, sino más bien un líder
popular que vigila el comportamiento del gobierno, provocando a
los súbditos y reclamando los derechos y las libertades
confiscadas por los ʿabbasíes en su época; por lo que el
protagonista se vio obligado a combatir esa injusticia
enfrentándose con ella, a su juicio la manera más adecuada. No
así su amigo y compañero al-Samrī, que era indeciso y le
reprochaba el declarar sus opiniones revolucionarias contra el
régimen y el ser tan decididos. Aquí vemos un tema muy
interesante y vivo que es ¿cuál sería la manera de combatir la
tiranía y la injusticia?. Para al-Ḥallāy[^] es, sin duda, utilizar

<1> Al-Nasr al-aḥmar... pág. 68-69.

todos los medios posibles para derrocarla y fundar un gobierno justo y popular. En la segunda obra, Ma'sāt al-Ḥallāy ("El drama de al-Ḥallāy"), el poeta egipcio Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr trata el tema desde un ángulo más amplio con el fin de abarcar varias dimensiones; entre ellas, destaca el tema de la lucha contra la tiranía que al-Ḥallāy empieza a combatir duramente provocando al pueblo contra el gobierno, por la cual es condenado al final a la pena de muerte, pagando con su vida.

Otra vez el modo de combatir la injusticia es el factor preocupante de esta obra que soluciona al-Ḥallāy con su decisiva actitud ante el mal:

«Al-Ṣiblī: - No, ¡oh al-Ḥallāy! yo temo llegar hasta la gente, porque quizá me preocupan las ambiciones de la vida y muera la luz en mi corazón.

Al-Ḥallāy: - supongamos que dejamos la sociedad, ¿qué hacemos entonces con el mal?

Al-Ṣiblī: - el mal, ¿qué pretendes con el mal?

Al-Ḥallāy: - la miseria de los pobres, el hambre, en sus ojos brillan palabras de las que desconozco su sentido...

Los presos a los que dirige un guardia torpe, golpeando con un látigo que no sabe quién se lo puso en la mano, y hombres y mujeres que perdieron la libertad...» <1>

Este tema, junto a otros como el de la igualdad y la libertad de elegir a los gobernantes, fenómeno ausente en todo o

<1> Ma'sāt al-Ḥallāy... pág. 22-23.

casi todo el mundo árabe, son temas completamente modernos y relacionados con la actualidad, con la vida y sociedad árabes:

- «Respecto a los tronos... yo no conozco a ningún dueño de trono más que a Dios. Todas las personas son iguales para mí, ellas eligen a las autoridades que les guían.

El valí justo es una luz brillante enviada por Dios para alumbrar una parte de su tierra, mientras el valí injusto es un biombo que impide que la luz de Dios llegue a la gente...» <1>

La legalidad de los gobernantes es el punto de partida de otra obra diptica, al-Ḥusayn tā'iran wa-l-Ḥusayn šahīdan ("al-Ḥusayn revolucionario y al-Ḥusayn mártir"), del escritor egipcio 'Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī. El protagonista al-Ḥusayn hace de cabeza de turco para combatir y acabar con la crueldad y tiranía, defendiendo a los pobres, los más perjudicados siempre en los regímenes dictatoriales:

«Zaynab: - tu primo dice extrañado: ¿te lanzarás a la muerte?

Al-Ḥusayn: - pero es mi destino, debo defender la justicia... si no hay más remedio que el combate y mártires, sería una esperanza conseguida, yo he salido con el sable y la coraza del profeta para combatir...» <2>

<1> Ma'sāt al-Ḥallāy... pág. 70.

<2> Al-Ḥusayn... pág. 138-139, 1ª.

Es una lucha de principios e intereses entre al-Ḥusayn y sus seguidores por un lado, que defienden la justicia y a los pobres, y por otro los omeyas que defienden sus intereses personales, apoyando a Yazīd, que subió al trono por la fuerza, sin tener ningún derecho legal a éste. Surge así de nuevo el asunto preocupante de nuestro tiempo, el tema de la democracia, la elección de los gobernantes y autoridades, algo que tortura al pueblo árabe desde hace muchos siglos, y sobre todo en esta época, finales del siglo XX, cuando muchísimos países del mundo han logrado la democracia, en cambio en aquel mundo oscuro y triste desde la muerte del cuarto califa islámico hasta hoy, ningún gobernador ha sido elegido por el pueblo, todos han sido impuestos por la fuerza, estableciendo sus regímenes sobre miles y miles de cadáveres y víctimas.

Es una lucha permanente que costó mucho sacrificio, y parece que aquella parte bondadosa del mundo está obligada a sacrificar más para lograr este esencial derecho del hombre actual. Y partiendo de la misma lucha de al-Ḥusayn contra los omeyas, el poeta iraquí, ‘Abd al-Razzāq ‘Abd al-Wāḥid, escribe su obra al-Ḥurr al-Riyāḥī, aunque toma como protagonista a un líder militar al-Ḥurr que lucha al principio en el bando de Yazīd contra al-Ḥusayn, pero más tarde se incorpora al bando de éste último.

La defensa de la justicia y el sacrificio por ella son los conceptos más destacados en esta obra, en la que se entremezclan personajes y hechos históricos y contemporáneos para expresar la semejanza que puede haber entre el pasado y el presente. Una serie de personajes aparecen a lo largo de la obra como: Cristo, San Juan Bautista y Che Guevara, y otra serie de hechos, algunos antiguos y otros contemporáneos, como la crucifixión de Cristo,

el asesinato de al-Ḥusayn, los acontecimientos de Sinaí, Tall al-Za^ctar y Palestina... Todo esto le da una gran flexibilidad para trasladarse entre el pasado y el presente. Cuando el Jefe de policía amenaza con la muerte a algunos pobres, descalzos, seguidores de al-Ḥusayn, ellos le contestan diciendo:

«Los tres: - ¡escucha, tú! sabemos que vamos a morir, luchamos en al-Ṭaff (el combate entre el bando de al-Ḥusayn y los omeyas) y morimos. Luchamos en Sinaí y morimos. Luchamos ayer en Tall al-Za^ctar y morimos.

Y luchamos en Las Tierras Ocupadas todos los días y morimos...» <1>

En Muḡāmara ra's al-Mamlūk Yābir ("La aventura de la cabeza del esclavo Yābir"), del sirio Sa^cd Allāh Wannūs, se trata el tema del poder desde un ángulo distinto, destacando las conspiraciones, conjuraciones, discrepancias, el papel de los oportunistas y la relación del pueblo con el gobierno.

Es una lucha por el poder entre el califa y el visir; cada uno conspira contra el otro para acabar con él, hasta el punto de que el visir pide ayuda a un ejército extranjero para lograr sus fines.

Esta obra es una voz moderna relacionada por muchos motivos con el presente que tiene gran semejanza con el ambiente de la obra; basta con ver que el visir está dispuesto a hacer lo que sea para mantener el poder y derrocar a su rival, el califa:

«El visir: - Pero el ejército conquistador extranjero viene para amparar nuestros intereses, y nos prepara

<1> Al-Ḥurr... pág. 132.

el trono, ¿qué nos importa después de eso?, habrá ruinas, seguro porque el ejército no va a entrar con panderetas y canciones, ni va a repartir flores y perfumes. Es una guerra, matarán y arruinarán. Desde luego no va a quedar ninguno de los familiares del califa vivo y sus palacios serán ruinas... es el tributo de la victoria, pero a nosotros ¿qué nos asusta? vienen para darnos el poder...» <1>

Cabe destacar el sucio papel desempeñado por el esclavo Yābir para conseguir como cualquier oportunista sus intereses personales sin pensar en los medios utilizados ni en las consecuencias. Cuando Yābir le habla a su prometida le dice:

- «¿Te preocupas por el califa y el visir?, que se rompan como la cerámica entre ellos, no nos preocupemos por ellos.

Nuestro futuro es más importante... imagínate, de repente encontré la oportunidad de mi vida, ¿acaso la dejo?, sería loco si la dejara. La diferencia entre el fracaso y el éxito es que el hombre sepa como pescar las oportunidades...» <2>

Por otro lado la obra trata otro tema importante, la postura negativa del pueblo ante el tirano e injusto gobierno. Aquel no está dispuesto a sacrificarse ni a combatir el mal, por lo tanto no puede esperar ninguna mejora en su situación política y social. Es el caso de muchos pueblos, sobre todo

<1> Mugāmara... pág. 96-97.

<2> Mugāmara... pág. 137.

árabes, que se conforman con ser puros espectadores y a los que les da pánico el ver a los guardias en la calle:

«El hombre 3º: - viví una larga edad y a pesar de eso no recuerdo ningún día en el que la población de Bagdad no se meara en sus calzoncillos cuando aparecieron los guardias en la calle...» <1>

Y cuando el hombre 4º pregunta por el conflicto entre el Califa y el Visir, los demás se lo reprochan y le ruegan que deje este peligroso asunto:

«El hombre 4º: - ...pienso que es preciso preguntar por el motivo del conflicto para participar y opinar sobre él.

El hombre 3º: - ¡eh, hombre! hablas de asuntos graves cuyas consecuencias son horribles.

Mujer 1º: - ¿quieres despeñar a la gente?

Mujer 2º: - Por Dios... juega con estos asuntos lejos de nosotros, ¿quiénes somos para que preguntemos por la discrepancia entre el Visir y el Califa?

Hombre 3º: - lo que nos importa es el pan y la seguridad, no el motivo de la discrepancia...» <2>

El sirio Mamdūh 'Adwān en su obra Muḥākama al-raʾyul al-ladī lam yuḥārib ("Juicio del hombre que no luchó"), trata sobre el fracaso de un gobierno al intentar detener el avance de los enemigos conquistadores (los tártaros) que sometían cada día territorios nuevos. Este gobierno insiste, de una manera

<1> Muḡāmara... pág. 72.

<2> Muḡāmara... pág. 76.

exagerada, en juzgar a un pobre súbdito por una falsa acusación, como si fuera él la causa de toda la derrota que sufre la patria.

Podemos ver, claramente, que el marco histórico que toma el autor para su obra no es sino una máscara, un pretexto para hablar de la realidad de la Nación Árabe actual con toda su corrupción política, la perdición de Palestina, la situación de los ciudadanos árabes en sus respectivos países y la relación entre los árabes e Israel.

Vemos que el modelo de ciudadano que exigen los gobiernos árabes en general es éste:

«El abogado defensor: (refiriéndose a Abū al-Šukr) - Su nombre en el registro de tributos está impecable, ya que pagó todo lo que corresponde. Reza cinco veces al día y procuró ir a la Meca como peregrino, pero la necesidad no se lo permitió. Contribuía con su dinero para ayudar a todos los pobres y al ejército. Además, desde que se hizo adulto fue seguidor de todos los califas que se sucedieron. En el último combate se martirizó a uno de sus hijos. Rogamos considerar este sacrificio... Sacrificó por la patria su hijo, su corazón...» <1>

Aunque últimamente el tema de la religión y sus obligaciones no está bien visto por los regímenes, porque quizá representa una amenaza para su existencia, cosa que temen demasiado.

<1> Muḥākama... pág. 31.

La "Guerra de Junio" y todas sus circunstancias, de la que los árabes salieron muy perjudicados y engañados está muy presente. Hulagu y los tártaros de la obra son el Israel de hoy.

Destacan también la situación del ciudadano árabe explotado y aplastado por las autoridades, la policía secreta y sus ayudantes que escriben falsos informes y que al final consiguen destruir internamente a este ciudadano, dirigiendo todas sus armas hacia él para convertirle en un animal doméstico, incapaz de levantar ningún tipo de protesta, olvidándose de los verdaderos enemigos que agreden al pueblo tranquilamente sin el menor temor a esta nación incapacitada.

Hay una serie de obras que han visto la luz durante las últimas décadas, que parten de la historia de al-Andalus, tomando como eje hechos y personajes de aquella época. Llama la atención el gran número de este tipo de obras. La mayoría de ellas tienen la intención de revivir tanto los puntos brillantes y prósperos del pasado como los oscuros y tristes, para recordarnos, por un lado, el esplendor que se logró en aquellas tierras y por otro, para advertirnos de los errores que se cometieron y que fueron los motivos directos de su desaparición. Con esto se pretende dar ejemplo para el presente.

Gurūb al-Andalus ("El ocaso de al-Andalus"), escrita por 'Azīz Abāza, trata la última época del gobierno árabe en al-Andalus, cuando desaparecieron todos los reinos árabes de allá, menos Granada, que a su vez estaba a punto de caer.

Destacan las discrepancias entre la familia real, la lucha por el poder, las conspiraciones que traman unos contra otros y la debilidad y la corrupción del estado.

Estos elementos tienen mucho en común con el presente árabe, y sobre todo en Egipto en donde fue publicada la obra, en

1952. Ṭāhā Ḥusayn, autor del prólogo dice: "¿Cuántas veces nos preguntamos si el autor habla de acontecimientos que tuvieron lugar en una de las ciudades de al-Andalus al final del siglo XV, o está hablando de hechos que sucedieron en la mitad del siglo XX en el Cairo..." <1>

Podemos ver una dura crítica a las autoridades y reyes que tienen la mayor culpa de los acontecimientos, por lo que Aixa dice:

- «¡oh nación con la que acabó la corrupción!.
Tus gobernantes son imprudentes y sinvergüenzas, no saben más que de hipocresía, que creció hasta el límite...» <1>

Y en Maṣra' Garnāṭa ("La muerte de Granada"), el poeta sirio 'Adnān Mardam trata los mismos hechos y casi los mismos personajes, destacando el conflicto entre dos bandos, aquel que prefería la sumisión y la entrega de Granada y el que pretendía luchar contra los enemigos hasta la muerte.

El autor hace referencia en el prólogo a la gran semejanza entre el pasado y las circunstancias que vivía al-Andalus entonces y el presente del mundo árabe. Destaca el papel del líder y héroe Mūsā b. Abī Gassān, ya que el autor apoya su esperanza en este personaje al que representa como símbolo del nacionalismo:

- «Los traidores en nuestra patria son abundantes. Si quisieras calcularlos, te aburrirías al contarlos por los muchos que son.

<1> Gurūb... pág. 172.

¡Cuántos traidores nuestros gozan en la Corte!

¡Qué cobardes son al llamarlos a la lucha contra el enemigo!

Llama a los hambrientos para que defiendan a la cautiva patria.» <1>

Así el autor echa la culpa a los gobernantes que son la causa principal de la derrota y desgracia de los árabes. aparte de eso destaca el papel de los judíos que trabajan directa o indirectamente para derrotar a los árabes y expulsarlos, y esto nos recuerda la historia moderna de Palestina y las tensas relaciones entre los árabes y judíos:

- «Los judíos delincuentes guardando sus rencores en el pecho. aprovecharon las circunstancias y causaron motines y alborotos. Provocaron al inexperto pueblo que empezó a gritar de orgullo. Los hombres como ciegos en los valles perdidos. No es extraño si los judíos cantan de alegría, consiguieron sus fines horrorosos...» <2>

Otra obra basada en la historia de al-Andalus es al-Ajīr ("El ultimo") del escritor palestino Walīd Abū Bakr que toma el pasado andalusí para expresar claramente sus opiniones y sus esperanzas sobre el presente, para hablar de las circunstancias entrecruzadas del mundo árabe.

El pasado que toma el autor parece ser la época de los Taifas de al-Andalus, que fue una época de decadencia política.

<1> Maşra^c Garnāṭa... pág. 97-98.

<2> Maşra^c Garnāṭa... pág. 96-97.

Aumentaron los pequeños reinos que eran independientes pero débiles, aumentaron las enemistades y conspiraciones entre los gobernadores. Todos estos factores están presentes en la vida árabe hoy en día. Por lo que el autor trata de hacer alusiones, trasladando la acción de manera mecánica entre el pasado y el presente.

El poder para el rey no es sino una división, él no se beneficia de la historia ni de las experiencias humanas, y la reina le manipula y es la verdadera gobernante, mientras el pueblo vive un gran engaño creyendo que su pueblo había triunfado contra los enemigos.

En fin, todos los acontecimientos de la obra nos acercan a la problemática de Palestina y de la relación tensa entre los árabes e Israel:

«La reina: - tú puedes entretenerte con algo, yo tengo quehaceres importantes (señala con la mano).

El rey: (molesto) - ¿qué quehaceres?

La reina: - algo particular, luego lo sabrás.

El rey: - pero él...

La reina: (interrumpiéndole) - te dije que fueras a buscar algo para entretenerte... el Caudillo está a punto de llegar (la mira con enfado, ella le mira fijamente y él se marcha).

(mira hacia él) - ¡el sultán! (mira al público, se va hacia delante con pasos seguros) ¡si supiera su pueblo! (da un giro) ¡oh, y ¿qué pasaría si supiera? (sonríe) este bondadoso pueblo que se creyó que su rey triunfó...» <1>

Una de las obras más importantes que critican duramente la realidad árabe del presente es al-Muharriy ("El bufón", "El Mamarracho") del poeta sirio Muḥammad al-Mūgūṭ que traslada al primer califa omeya de al-Andalus, el Sacre, para que resuelva los problemas de sus nietos en la época moderna. Y a través del desarrollo de la acción teatral, presenta gran cantidad de hechos injustos que aplastan la vida del hombre árabe contemporáneo, que le han despojado de toda dignidad convirtiéndose en un cordero manso:

«El bufón: - ¡eh abuelos! éramos valientes... valientes, inocentes y aventureros... pero nos han despojado de todo... la valentía... el honor... la dignidad y el orgullo... nos han convertido en conejos.

El Sacre: - ¿conejos?

El bufón: (con afecto) - ¿quién, hijo mío?, ¿quién os ha convertido en conejos? habla, no tengas miedo... nosotros somos tus abuelos, no nos temas.

El bufón: (susurra al oído del Sacre)

El Sacre: - ¿quién? ¿el terrorismo?

El bufón: (repite de nuevo el susurro)

El Sacre: - ¿quién? ¿las fuerzas de seguridad? ¿qué significa esto?..» <1>

Así vemos que todas las armas del poder están dirigidas hacia los ciudadanos para matar cualquier tipo de protesta que exista en sus almas, para someterlos de una manera aplastante.

Y no es menos duro en su crítica al pueblo árabe que a

<1> Al-Muharriy... pág. 569-570.

juicio del autor también tiene parte de culpa, presentándolo como hueco y vacío, capaz de admitir las circunstancias aunque sean infrahumanas, siguiendo los pasos de sus tiranos gobernantes. Vemos también que el nombre de Palestina se repite mucho en la obra junto a otros nombres como Sinaí e Iskenderun (Alejandreta) que forman puntos oscuros en el mapa árabe actual.

Más de dos décadas antes de que esta obra viera la luz, el escritor egipcio Maḥmūd Taymūr escribió su obra Sagr Qurayš ("El Sacre de Qurayš") tomando como protagonista al mismo personaje anterior, aunque enfocando su acción de una manera distinta.

Y si tomáramos la época en la que fue escrita esta obra, podríamos comprender el motivo de elegir a este personaje singular de la historia de al-Andalus. Son los años posteriores a la revolución egipcia del 23 de julio de 1952, cuando los árabes en general y los egipcios en especial sentían más que nunca la necesidad de un líder fuerte y justo, que reuniera las fuerzas y partidos, como hiciera en su época Abderrahman I con las tribus y reinos árabes en al-Andalus separadas por conflictos y discrepancias.

El mismo escritor escribe otra obra cuyo protagonista es Ṭāriq b. Ziyād, que dirigió el desembarco árabe en la Hispania visigoda, bajo el título: Ṭāriq al-Andalus ("Ṭāriq de al-Andalus"). Este líder sometió a gran parte de España bajo el dominio del Islam, sobre todo por su valentía y singularidad, desobedeciendo a veces las órdenes que le llegaban de su caudillo Mūsà b. Nuṣayr de detener la expedición y volver al Norte de Africa.

Pero él logró, gracias a su decisión, una gloria imborrable y eterna. Quizá el autor en esta obra, igual que la anterior, anhela un líder fuerte y decidido que pueda salvar el honor de

la Nación árabe que vive en una noche oscura muy larga.

2.- El papel que desempeña el intelectual en la sociedad y su relación con el gobierno:

Un gran número de las obras teatrales cuyos protagonistas son intelectuales; poetas, pensadores, filósofos, sabios... están escritas para abarcar un tema interesante y preocupante a la vez, que es el rol del intelectual en general en la vida y en la sociedad, su relación con los otros intelectuales y su relación con el gobierno.

El escritor iraquí Muḥammad Mubārak en su obra al-Mutanabbī al-insān wa-l-qadiyya ("al-Mutanabbī, el hombre y la cuestión"), representa al célebre poeta `abbasī al-Mutanabbī, en el papel del intelectual que aparece desde las primeras escenas preocupado por la situación política y social de su país, gobernado por Banū Buwayh, familia de procedencia persa, que reprimió al pueblo con su política cruel y tirana.

El poeta se ve comprometido con esta situación, pensando que el intelectual y el pensador tienen una noble misión que cumplir, pero en este caso el poeta carece de una ideología que pueda ayudarlo para ser más eficaz, además sus intereses personales le impiden su implicación completa en la causa de su pueblo que busca su identidad y su libertad.

En algunas escenas lo vemos como un pensador decidido en luchar por el pueblo, consciente de la mala situación:

«Al-Mutanabbī: - Sayf al-Dawla ha cambiado, ya no es como antes, yo reconozco que es el mejor rey árabe, cualquiera lo respeta por sus hazañas, pero él me quiere como un comensal que le alaba día y noche.

En cambio yo le quería como un salvador de la nación, él con su sable y yo con mi talento y poesía...» <1>

Al-Mutanabbī, en su larga odisea en busca de la libertad e identidad, tenía una relación tensa y aguda con los gobernadores, debido a su majestuosa personalidad y a la diferencia de los fines de cada uno de ellos, sobre todo la parte de los gobernadores que procuran explotar al pensador y convertirlo en un siervo para servir sus intereses.

El poeta es profundamente consciente de esa realidad, por la cual no puede establecer su vida ni mantener una relación duradera con algún gobernador.

Por otra parte la competencia, la negativa competencia que existe a base de hipocresía, odio, envidia y conspiración, caracteriza la relación, en general, de los intelectuales entre ellos, cada uno intenta subir a costa de los demás, excepto al-Mutanabbī que representa el papel del intelectual verdadero, genio y grandioso que rechaza estos medios.

A través de los acontecimientos de esa obra podemos observar el papel importante que puede desempeñar un pensador, un intelectual comprometido, que sufre los dolores de su patria, en la vida en general. Quizá sea un llamamiento a los intelectuales árabes contemporáneos para dejar los odios y envidias entre ellos y para que tengan a al-Mutanabbī como un ejemplo magnífico en su trayectoria y sus relaciones.

El músico y artista bagdadí-cordobés Ziryāb es el protagonista de la obra titulada al-Awwal ("El primero"), del

<1> Al-Mutanabbī... pág. 43.

escritor palestino Walīd Abū Bakr. Hay mucho en común entre este protagonista y el de la obra anterior, al-Mutanabbī, ambos luchan por unos fines nobles siguiendo un camino recto y limpio, rechazando cualquier medio que manche la dignidad del hombre. Y los dos sufren las consecuencias de su sinceridad y talento.

Ziryāb es el blanco de los semiartistas y semipoetas que quieren perjudicarlo a cualquier precio, del cual nace el conflicto entre la verdad y la mentira, entre el honor y la falta del honor, bajo la sombra de los gobernadores que en muchas ocasiones apoyan al mal contra el bien por ignorancia o por interés:

«Ziryāb: - ¡Mut^a! he aprendido que la relación solamente con el gobernador no es nada segura. En cambio cuando influyo en la vida del pueblo y me vinculo a él me aseguro mi futuro...» <1>

Además se destaca que el verdadero artista como Ziryāb es consciente de que él tiene la obligación de poner su arte al servicio del pueblo y la sociedad, por lo que se aparta del concepto que dice amar el arte por el arte.

Y la lucha por la fama es otro punto destacable de esta obra, los artistas se matan entre ellos para alcanzarla y ha sido la meta de la mayoría de ellos durante la historia. Efectivamente pocos han tenido una conducta noble en este terreno:

«Ziryāb: - ¡Dios mío! ¿cuándo llegará el día que alcancen la cumbre todos los que se lo merecen...? ¿cuándo

<1> Al-Awwal... pág. 127.

acabará la injusticia?....» <1>

‘Izz al-Dīn al-Madanī en su obra al-tarbī‘ wa-l-tadwīr ("Lo cuadrangular y lo redondo") pone de relieve la problemática de la relación cultural y social entre el pensador auténtico y el falso, el primero representado por al-Ŷāḥiẓ, y el segundo por su rival Aḥmad b. ‘Abd al-Wahhāb, que es un pedante y falso como muchos en nuestra vida cultural que están protegidos por sus gobiernos, sin tener talento ni capacidad sino por meras relaciones particulares con las autoridades.

Aḥmad b. ‘Abd al-Wahhāb es un personaje completamente contemporáneo, cualquiera que lea esta obra le vendrá a la memoria alguna persona conocida de su alrededor que tiene mucho que ver con Aḥmad. ¿Quién de nosotros no ha lamentado el maltrato que sufren los pensadores y artistas auténticos? y ¿quién de nosotros no maldice la suerte de algunos semicultos que llegan a ocupar cargos muy elevados en la sociedad y el gobierno?

Basta que veamos lo elevados gastos que tiene el "respetuoso" Aḥmad mensualmente para describir una muestra de este tipo de parásitos, que rodean a las autoridades en todos los siglos:

«Aḥmad: - ...pero resta del sueldo 175, precisamente, ni más ni menos. Sí, 175 dinares, por gastos de comida y bebida: patatas, pimientos, carne, dulces y café.

Resta 45 dinares para la modista de la respetuosa mujer. Resta 20 dinares para la peluquera de la mujer.

Resta 20 dinares para los zapatos de la elegante mujer. Resta 65 dinares, precio de perfumes, visitas de la señora, mi ahorrativa esposa. El resto del sueldo son 128 dinares.» <1>

El célebre filósofo persa ‘Umar al-Jayyām es el protagonista de Muhākama fī Nīsābūr ("Juicio en Nisapur"), obra del poeta iraquí ‘Abd al-Wahhāb al-Bayātī.

Sabemos que al-Jayyām era un gran revolucionario que luchaba contra muchas normas sociales y culturales establecidas en la sociedad de su tiempo, rechazando someterse a ellas. Su postura tajante le costó mucho, le acusaron de ateo y sus libros fueron prohibidos en las escuelas y en la enseñanza en general.

En resumen, nuestro tema concreto es: la libertad de expresión y de pensamiento.

El intelectual protagonista de esta obra es pacifista, le obligan a alejarse de la ciencia y la religión y la única alternativa que le queda es la bebida. Es la postura de algunos intelectuales que encuentran su consuelo en el alcohol, huyendo de la dura realidad que les rodea:

«Hoy he repudiado a la religión y a la ciencia,
me he desposado con la hija de la viña...» <2>

Al-Jayyām refleja sus opiniones sobre varios conceptos fundamentales de la vida, como la religión, el poder y el proceso que hay que aplicar para llevar la revolución a cabo. Son temas ricos y preocupantes para cualquier intelectual que

<1> Al-Tarbī... pág. 61.

<2> Juicio... pág. 42.

vive en una sociedad a la que le importan alguno de estos conceptos.

La religión para al-Jayyām es el "opio del pueblo", que sólo lleva consigo calamidades y miserias. Cuando el alfarero le advierte y le pide que se calle para oír la llamada del amuédano, al-Jayyām le contesta:

«Al-Jayyām: - no le hagas caso. Te llama a un abismo escondido en su alminar. ¡Cuidado con él!» <1>

El poder, el gobierno y los gobernantes, todo eso es un juego para él, un juego peligroso, del cual ha tomado una postura negativa, alejándose de todo ello, a pesar de las oportunidades que se le ofrecía para vivir bajo la sombra de algún gobernante:

«Veo con los ojos de la imaginación a los nuevos peones y al rey: el nuevo juego está en el Cairo, y espera así la última jugada... (se pone de pie).

Así como a diario sucede: el Shah ha muerto.» <2>

Otro conflicto importante entabla la obra y la envuelve desde sus comienzos y hasta el final, es entre la paz y la violencia. La primera representada por al-Jayyām y la segunda por al-Ḥasan al-Ṣabāḥ, líder de los Asesinos, al cual al-Jayyām rechaza por sus opiniones de asesinatos y matanzas.

En cambio al-Ḥasan pensaba que para realizar la revolución y el cambio político hacía falta una mente pensadora y una mano

<1> Juicio... pág. 45.

<2> Juicio... pág. 61.

férrea y dura, él ofrecía su mano a al-Jayyām para reunirla con la mente de éste para la salvación. Eso nos recuerda a al-Mutanabbī que intentaba reunir su pensamiento y poesía con el sable de Sayf al-Dawla para salvar la Patria Árabe.

El iraquí Muḥammad Mubārak en su obra Umru' al-Qays toma como protagonista a este poeta preislámico para establecer un conflicto entre el interés por el poder y el interés por la poesía y la diversión. Cuando el padre del protagonista, el rey, pensaba que la poesía no era sino puro vicio que se alejaba de la seriedad, el propio protagonista veía todo lo contrario, es para él un medio eficaz para la lucha contra los enemigos, no menos que el sable.

El poder de la palabra y su importancia en la vida, en general, para defender la justicia y los derechos ha sido casi siempre un punto de polémica y discusión:

«Umru' al-Qays: - ...¡oh 'Amr!, la cuestión no tiene relación contigo ni conmigo, pero sí con estas circunstancias que no sabemos hacia donde nos dirigen...

Y mi padre cuyo reino está amenazado por los romanos y persas no me considera más que un juerguista y cree que la poesía es una estupidez que debo abandonar...» <1>

Por otra parte, Umru' al-Qays como intelectual simboliza el nacionalismo que lucha contra el colonialismo, que lucha también contra cualquier tipo de discrepancias entre los hermanos, y

<1> Umru' al-Qays... pág. 24.

esto es un factor en el que insisten muchos autores árabes contemporáneos, meditando los peligros que rodean al mundo árabe:

«Hombre 2º: - ¿por qué no nos ponemos en contacto con el César para que nos apoye contra al-Mundir y Kisrà?

Umru': - no... no digas eso... el César no es mejor que Kisrà... ambos sueñan en someter esta tierra y humillar a su gente.

Hombre 2º: - ¿qué se puede hacer, rey?

Umru': - pedimos ayuda a las tribus de Yemen que nos apoyen para enfrentarnos con al-Mundir...» <1>

<1> Umru' al-Qays... pág. 67.

Capítulo 2 :

Los personajes.

La magnitud de cualquier dramaturgo existe en su capacidad de crear unos personajes que tengan una existencia real e independiente, y esto requiere una relación o vinculación fuerte del personaje con la vida y con la realidad, requiere también que estos personajes tengan cualidades y características bien marcadas, para distinguir uno del otro, el malo del bueno y el fuerte del débil.

Por otro lado, hay que delimitar profundamente las diferencias entre ellos, destacando las tendencias, opiniones y fines de cada uno de ellos, para crear el núcleo del conflicto que es el "motor" del drama porque «es imposible escribir una obra teatral cuyos personajes estén de acuerdo en todo: en sus tendencias y opiniones.» <1>

El caso del personaje histórico es más complicado y difícil, porque el dramaturgo no tiene la misma libertad que tiene con otros personajes, ya que la historia en este caso limita esa libertad dando unos márgenes dentro de los cuales el dramaturgo puede moverse.

Un peligro en el que puede caer el personaje es el de convertirse en portavoz del autor, dirigiéndose en sus intervenciones al público o al lector, y no a los otros personajes como debiera. Y así puede producirse un grave error

<1> Muḥammad Gunaymī Hilāl, al-naqd al-adabī al-ḥadīth ("La crítica literaria moderna"). Dār al-Taḡāfa, Beirut, 1973, pág. 612.

artístico que rompa con la belleza y la importancia del texto.

El traslado del personaje histórico, mítico, popular... tiene que estar justificado por la nueva vida que se le da o el nuevo espíritu y las nuevas dimensiones, porque la carencia de esos factores causa una grave ruptura en la dinámica del drama, impidiendo lograr el equilibrio necesario entre el pasado y el presente, ya que «vemos que la mayoría de los personajes históricos en las obras teatrales árabes no han podido liberarse de las obras clásicas universales.» <1>

En las obras comentadas aparecen personajes de diferente índole, tanto en sus tendencias y concepciones como en su calidad y el éxito de los autores en caracterizarlos y dibujarlos, «un excelente drama requiere tanto de una acción interesante, una problemática de cierto valor o atracción, como buenos personajes.» <2>

Es preciso estudiar los personajes profundamente, partiendo de una base fundamental que analice las dimensiones que caracterizan a cada uno de ellos. Esas dimensiones son:

A) Dimensión corporal y física: varón o hembra, alto o bajo, gordo o delgado, fuerte o débil, defectos físicos y enfermedades...

Sabemos que todo esto puede tener cierta influencia, directa o indirectamente, en la conducta del personaje.

<1> Zaynab Muntaşir, "Muqadima fī istijdām al-turāt al-‘arabī fī al-masrah al-‘arabī", ("Introducción sobre la utilización del legado árabe en el teatro árabe"). Revista al-Aqlām, nº 7, 1977, Bagdad, pág. 23.

<2> Juan Villegas, Interpretación y análisis del texto dramático. Girol Books, Inc. Canadá, 1982, pág. 78.

B) Dimensión social: la procedencia social, profesión, formación; el ambiente social y su influencia en el personaje, la situación civil y las creencias religiosas y políticas.

C) Dimensión psíquica: este factor es, en general, una consecuencia de las dos anteriores, que se da en : la mentalidad, conducta, deseos y esperanzas, optimismo o pesimismo, nerviosismo o serenidad y los complejos que pueden sentir.

Es preferible que tales dimensiones no sean interpretadas de manera directa por el autor sino que siempre deben venir mezcladas con la acción dramática y el movimiento.

En las páginas siguientes clasificaremos algunos personajes de las obras comentadas, tomando en cuenta estas tres dimensiones:

1.- Personajes singulares; líderes y revolucionarios:

Gran parte de los personajes que aparecen en las obras estudiadas son de esta clase. basta con repasar los títulos de tales obras para descubrir esta realidad. Vemos por ejemplo: Şaqr Qurayş, Şalāḥ al-Dīn, al-Manşūr al-andalusī, al-Ḥusayn tā'iran wa-l-Ḥusayn Şahīdan...

En muchos casos los dramaturgos utilizan las acotaciones para enfocar la luz sobre sus personajes y demostrar algunos o todas las dimensiones mencionadas.

Şalāḥ al-Dīn es un líder insólito que ha sido protagonista de varias obras, de las cuales hemos estudiado: Şalāḥ al-Dīn (al-Nasr al-Aḥmar), ("Saladino, el Aguila Roja"), de 'Abd al-Raḥmān al-Şarqāwī, y Bāb al-Futūḥ ("Puerta de Apertura"), de Maḥmūd Diyāb.

El primero describe a su protagonista en una acotación así:

«... Entra Saladino por un pasillo a la derecha del escenario... cubre su cabeza con un pañuelo que tapa una parte de su cara para que no se le identifique fácilmente.. Saladino es alegre... atrevido... ágil en su movimiento... inteligente... parece seguro de sí mismo, activo y ligero con prudencia... es un hombre en su máxima madurez, soñador y atractivo. Tiene cualidades de un caballero preparado, espíritu fino y juicio prudente...» <1>

Esta es la única alusión directa al protagonista en la que observamos elementos de la dimensión física y psíquica, en cambio la dimensión social ya la conocemos porque se trata de un líder famoso por su política y sus creencias.

Más cualidades se saben del protagonista a través de otros personajes que hablen de él de vez en cuando o lo describen, o las deducimos por sus actitudes.

La tolerancia y la bondad son algunas características del protagonista que se deducen de su conducta hacia los enemigos, a los que da de beber o evita cualquier daño que puedan hacerles sus seguidores, cuando aquellos son prisioneros de su ejército.

‘Ulayš es uno de los conspiradores que intentan matarlo, pero cuando ya están descubiertas sus intenciones y se rinde y cae al suelo, Saladino le ayuda y manda a sus seguidores que le proporcionen medicamentos, por lo cual dice ‘Ulayš:

«¿Me quieres curar, y yo soy quien ha provocado al pueblo contra ti?

<1> Salāh al-Dīn... pág. 35-36.

Esta moral noble, señor mío, es moral de profetas.» <1>

En cambio en Bāb al-Futūḥ (Puerta de Apertura") aunque Saladino no aparece físicamente en ningún momento de la obra, vemos que la mayoría de los acontecimientos están relacionados con él, y los personajes hablan de él. A través de lo que dicen se entiende que es un líder que vive en una torre de marfil al que un muro de interesados y aprovechados separa de su pueblo. No sabemos nada más de él respecto a los elementos físicos, psíquicos, o sociales, a no ser por lo que conocemos a través de la historia.

Al-Ḥallāy, otro personaje histórico que representa el papel de revolucionario, es protagonista de muchas obras teatrales de las cuales hemos comentado la de 'Adnān Mardam, titulada al-Ḥallāy, y la de Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr titulada Ma'sāt al-Ḥallāy ("La desgracia de al-Ḥallāy"). En la primera descubrimos poco a poco a este personaje por lo que oímos de boca de los otros personajes hablando de él, analizando su personalidad:

«Ziyād: - en al-Ḥallāy no hay más que pureza, en su lengua y en su conciencia.» (pág. 25).

«Ziyād: - se aleja de los instintos y lujurias en esa vida atrayente.

Por su noble naturaleza sus seguidores le llevan en el corazón.» (pág. 25).

«Al-Ḥallāy: - la muerte es una verdad a la que no teme el más prudente de los hombres.

La teme un pecador que odia la verdad...» (pág. 63)

<1> Ṣalāḥ al-Dīn... pág. 51.

Y así vemos que solamente se destaca el papel social político y la situación psíquica del protagonista; en cambio no vemos nada de la dimensión física y corporal, y esto caracteriza casi la mayoría de las obras comentadas. Este es el caso de la segunda obra, por ejemplo, de Ṣalāḥ ‘Abd al-Ṣabūr, en la que vemos pocas acotaciones que describan al protagonista físicamente, ya que no sabemos de él más que es un anciano que se viste con un manto místico. En cambio sabemos mucho de este personaje en el sentido social y psíquico que sirve a la acción teatral y al conflicto.

Por ejemplo, para demostrar su valentía, su paciencia y su voluntad, vemos que el protagonista se muestra decidido y fuerte, como en la escena de la cárcel cuando el guardia le azota, él se mantiene sereno y sonriente, sin reaccionar. Además se caracteriza por su indiferencia respecto a las autoridades y jueces durante toda la obra, sin mostrar ningún temor a la muerte que le espera, y esto sin duda profundiza el abismo que le separa de las autoridades y fortalece el conflicto. Ya hemos visto como en otra ocasión, rechaza huir de la cárcel cuando el preso segundo le ofrece ayuda para que escapen los dos, tarea que éste llevó a cabo al final.

En al-Ḥurr al-Riyāḥī del poeta iraquí ‘Abd al-Razzāq ‘Abd al-Wāḥid, acerca del asesinato de al-Ḥusayn y las divisiones que causa este asunto entre el bando enemigo, se destaca profundamente la dimensión psíquica del protagonista, al-Ḥurr al-Riyāḥī, que mantiene una gran lucha interior ante la grave decisión de dejar su bando e incorporarse al otro. Esta decisión que le costó una gran lucha consigo mismo, lleva al autor a dividir su personaje en dos: su persona y su voz interior. Sabemos que el teatro árabe en general carece de este fenómeno

de escisión que aumenta el conflicto y la tragedia. Este teatro busca símbolos y personajes estereotipados y concretos como si los dividieran en bloques, y así no admiten conflictividad en el mismo héroe. Su persona tiene la obligación de perseguir a al-Ḥusayn y matarlo y su voz interior rechaza esta tarea:

«(su voz interior): - ¡tú, oh Ḥurr! te engañas a ti mismo, tienes el sable pero su cazoleta no está en tus manos.

Las riendas de mil caballos están en tus manos, pero la rienda del tuyo no está entre ellas.» <1>

Termina esta dura lucha a favor de su voz interior apoyando la justicia y la verdad.

Pero como en muchas otras obras no vemos casi ninguna alusión física o social, no sólo del protagonista sino de todos los personajes.

Al-Ḥusayn b. ʿAlī, líder y revolucionario es protagonista de al-Ḥusayn tā'iran wa-l-Ḥusayn ṣahīdan ("al-Ḥusayn revolucionario y al-Ḥusayn mártir") de ʿAbd al-Raḥmān al-Šarqāwī que nos presenta a su protagonista como símbolo de la justicia y de la lucha permanente contra los tiranos que roban los esfuerzos de los pobres y falsifican su voluntad. Este personaje es conocido para todo el mundo por su procedencia y su clase social por lo que el autor no hace casi ninguna descripción de su personaje y sobre todo por ser un personaje sagrado especialmente para los chiíes, e incluso para los sunnites que protestaron contra el autor, según sus propias palabras, por la presencia de dicho personaje en el teatro.

<1> Al-Ḥurr... pág. 29.

Pero existen muchas muestras que describen su moral y su conducta, puestas en boca de los otros personajes. Por ejemplo:

«Bīsr: - al-Ḥusayn b. ʿAlī, cuando llegue a ser líder, será como su padre... como "amir al-mu'minīn", el emir de los fieles, que establece la justicia entre la gente y la paz. Y castigará duramente a los ricos aprovechados.» <1>

En otra ocasión dos criados cuando le ven dicen:

«Un criado: - aquí está... en su cara se ve la luz de los profetas.

Criado 2º: - y los signos del liderato.» <2>

El revolucionario y líder de "los negros" ʿAlī b. Muḥammad es protagonista de Dīwān al-Zanġ ("El gobierno de los Zanġ", "los negros") de ʿIzz al-Dīn al-Madanī. Este líder que lucha por los esclavos explotados por los ricos, que viven en circunstancias inhumanas, lleva a cabo la revolución y el cambio social y político, pero al final traiciona sus principios y sus fines, sometándose ante el dinero y la lujosa vida que le ofrecen los enemigos.

El autor describe detalladamente a cada uno de sus personajes, aparte de lo que se deduce sobre los mismos a través de los acontecimientos y la acción teatral.

Al principio de la obra presenta sus personajes uno a uno diciendo del protagonista lo siguiente:

<1> Al-Ḥusayn tā'iran... pág. 13.

<2> Al-Ḥusayn tā'iran... pág. 26.

«‘Alī b. Muḥammad: - líder de la revolución de los Zanġ "negros". Un hombre cuarentón cuya cara es como la luz del alba. Pelo negro que cae por los hombros. Su barba es negra, su mirada es penetrante, sus movimientos son equilibrados y decisivos, simpático y astuto.» <1>

El antagonista de este personaje es Rafīq, un joven revolucionario, fiel a sus principios y consciente, que rechaza cualquier tipo de sumisión y prefiere morir a aceptar las condiciones que imponen los enemigos. Nos lo representa así:

«Rafīq: - un miembro joven en el comité de la revolución... discute mucho, lee mucho, critica mucho. El pelo de su cabeza, su barba y su bigote están revueltos. Es poeta en su soledad. Es una persona tímida.» <2>

Así vemos que el autor representa a sus personajes con todas las dimensiones, marcando las características más importantes y claras de cada uno de ellos, sobre todo las que influyen en su trayectoria y conducta en la obra para agudizar el conflicto establecido entre las partes.

El mismo personaje ‘Alī b. Muḥammad es protagonista de otra obra titulada Īdār al-Gaḍab ("El muro de la ira"), de Nūr al-Dīn Fāris.

‘Alī b. Muḥammad en esta obra es un símbolo, una idea abstracta que casi carece de las dimensiones mencionadas. No es nada extraño su presentación de esta manera, ya que el propósito

<1> Dīwān al-Zanġ... pág. 31.

<2> Dīwān al-Zanġ... pág. 32-33.

del autor es vincular fuertemente esos hechos pasados con el presente. Le dicta sus ideas a su escribano diciendo:

- «... Escribe: siguió el absurdo combatiendo la vida... Y la justicia fue una ilusión lejana... No cambian las cosas, ni la situación, si no acaba la oscuridad y se levantan los dominios. Difunde esto entre los seguidores y amigos, y entre la gente en sus reuniones... en sus trabajos...» <1>

Ma'add al-Ŷubūrī en su obra al-Šarāra ("La chispa") representa al personaje de al-Nu'mān b. al-Mundir, rey lajmī como héroe y nacionalista árabe que defiende los intereses de los árabes y se enfrenta con sus enemigos.

El protagonista posee unas características que le proporcionan la capacidad y la fuerza suficiente para enfrentarse con un rey tirano como Cosroes; nos referimos a sus cualidades y su dimensión psíquica, más bien, ya que es un rey valiente, decidido y fuerte:

«Al-Nu'mān: - Sabemos que nuestra dignidad es más grande que cualquier otra cosa que poseemos. Sabemos que no podemos callarnos...» <2>

Este protagonista representa la fe en el nacionalismo árabe y la lógica con las que el autor quiere identificar al hombre árabe contemporáneo, y su antagonista, el árabe traidor y cobarde que colabora con los enemigos contra su gente y su

<1> Ŷidār al-Gaḍab... pág. 72.

<2> Al-Šarāra... pág. 25.

pueblo, es Zayd que sirve a los intereses de Cosroes:

«Al-Nu^cmān: (se dirige a Zayd) - ¿No agradeces la virtud de la arena y el calor de tu pueblo? ¿no sabes que tu patria no reconoce a los ingratos como tú? Pero extiende la mano próspera, la sangre del corazón y la luz de los ojos para los gratos.» <1>

Son abundantes los personajes relacionados con la historia de al-Andalus en las obras comentadas, líderes, príncipes y reyes de los cuales trataremos en las páginas siguientes.

Ṭāriq b. Ziyād es el protagonista de una obra que se titula Ṭāriq al-Andalus ("Ṭāriq de al-Andalus").

El autor nos lo presenta así:

«Ṭāriq b. Ziyād, líder de Mūsā b. Nuṣayr, bereber de origen, alto, fuerte, pelirrojo, bizco, paralítico de una mano, está en su máxima madurez.» <2>

El autor lo describe detalladamente, sobre todo su situación física. Pero eso no es lo único que caracteriza al protagonista, porque él es el eje de la obra, de quien hablan los demás personajes.

Al protagonista le espera una tarea difícil en aquellas tierras, y para ello deberá ser muy fuerte y muy valiente. El autor nos dice de él:

«Ṭāriq: - siempre habláis de peligros y obstáculos, y si quedamos así no podremos realizar nada, ni someter

<1> Al-Šarāra... pág. 3.

<2> Ṭāriq... pág. 3.

siquiera un palmo de tierra.» <1>

Los otros personajes como ya hemos dicho marcan otros rasgos de su personalidad, hablando de su moral, su bondad y su conducta.

El personaje de al-Mu^ctamid ha sido protagonista de varias obras, entre ellas Ma'sāt al-Mu^ctamid ("La desgracia de al-Mu^ctamid") de Ḥasan Muḥammad al-Ṭuraybiq. La vida de este personaje estuvo marcada por una dura desgracia, perdiendo su trono y pasando sus últimos días en la cárcel.

Al-Mu^ctamid en esta obra es un hombre sincero y formal, preocupado por el destino de al-Andalus.

En realidad, poco se sabe del protagonista a través de la obra aparte de algunas de sus cualidades conocidas por las crónicas históricas. Unicamente le vemos paciente y firme en su cárcel junto a su mujer e hijos:

«Al-Mu^ctamid: - No, juro por Dios que seguiré como ves, aunque desespere no me rindo..

Si paso un mes en la cárcel, pienso que son años los que han pasado. Si mi gloria ha acabado, es porque he sufrido una desgracia, y en la desgracia se adquiere la voluntad.» <2>

Otra obra escrita sobre el mismo personaje al-Mu^ctamid y su hija la princesa Buṭayna, es Amīrat al-Andalus ("La princesa de al-Andalus") de Aḥmad Ṣawqī, que nos narra cómo la vida del protagonista va transformándose de dicha y alegría en tristeza y

<1> Tāriq... pág. 124.

<2> Ma'sāt al-Mu^ctamid... pág. 69.

dolor. Su familia sufrió con él las consecuencias de tal desgracia y sobre todo su hija, la princesa Buṭayna, una joven virtuosa y valiente, de aguda personalidad, inteligente, y de un gran amor a la literatura y la cultura en general. En resumen ella tiene las cualidades de una verdadera princesa, aparte de su belleza y juventud:

«Miqlāṣ: - ...;eh, Yawhar! mira, ahí está la princesa acercándose como si fuera la luna en una noche oscura, o como una gacela andando orgullosamente en la tierra...» <1>

En cambio, el personaje de al-Muṭamid está bien delimitado por las cualidades que le proporciona el autor; es un hombre valiente y fuerte, humilde y generoso, prudente y paciente, que se apodera de nuestras pasiones, porque es un personaje que reúne las condiciones de la tragedia aristotélica, que se ve envuelto en una dura tragedia sin culpa y sin que se la merezca.

Y como prototipo de líder insólito, Ibrāhīm Anīs toma como protagonista a al-Manṣūr al-Andalusī ("Almanzor el Andalusí"), representándolo como un gobernador prudente, justo y sincero. Parece un tópico la repetición de que muchos autores, tanto poetas como dramaturgos, durante las últimas tres o cuatro décadas diseñaban, si se nos permite la expresión, un modelo de gobernador, de líder, como si quisieran decirnos que éste es el líder que nos hace falta y éstas son sus cualidades. Estos líderes han sido y siguen siendo una fuente de esperanza para muchos, especialmente para aquellos que piensan que los

<1> Amīrat al-Andalus... pág. 9-10.

gobernadores árabes son el gran mal que existe en la dura y complicada vida de los árabes, esperando el día en el que llegue un nuevo Sacre o Almanzor para sacarles de su largo invierno e insuflar nueva sangre y nuevas energías en sus venas:

«Al-Mansūr: - acordaos de mí, hermanos, acordaos siempre, que di mi vida por la Nación Árabe. Le aporté fuerza y dignidad. He unido sus fuerzas... he vencido a sus enemigos.» <1>

Lo mismo ocurre con Abderrahman I, que es protagonista de varias obras teatrales, de las cuales hemos comentado dos; la primera se titula Şagr Qurayş ("El Sacre de Qurayş"), de Maḥmūd Taymūr, en la que aparece este magnífico personaje con nuevas cualidades y en un marco fantástico, quizá para que sea más eficaz su influencia en los espectadores y lectores de la obra. El protagonista, de clase social alta, se ve obligado a luchar contra las dificultades y predestinaciones que encontraba.

Taymūr hace un análisis psicológico de su protagonista basándose en crónicas de la histoiira que insisten en que Abderrahmán I era una persona pesimista, que creía a los adivinos...

El autor toma estos datos formando una red, dentro de la cual se mueve el protagonista cauteloso, intentando mostrar el hombre real que está dentro del personaje histórico con todas sus cualidades, fuerzas y debilidades, creencias y sospechas, tranquilidades e inquietudes... para acercarle a la vida real y verdadera, eliminando muchos datos exagerados.

<1> Al-Mansūr... pág. 196.

Pero por otra parte el autor nos hace entender que la gloria conseguida por el protagonista es un producto de sudor y sangre, de trabajo de muchos años, y de una voluntad e inteligencia aguda, de la confianza en sí mismo y de la honradez de sus propósitos.

La segunda es al-muharriy ("El Bufón") de Muḥammad al-Māgūṭ, que sigue una línea distinta al primero en su trato a este personaje, estableciendo un puente dinámico que vincula el presente al pasado y viceversa, trasladando al protagonista de un lado a otro para denunciar el presente corrompido de los árabes. En este caso disminuye o desaparece el respeto que vemos en otras ocasiones a los héroes de la historia árabe. Abderrahman en esa obra no es mas que un pelele que se deja manejar y engañar, que cree cualquier cosa que le dice al-Muharriy ("El Bufón"), y que representa muchos contrastes; por ejemplo: se viste con pantalón y lleva turbante, gafas y sombrero, está dispuesto a perder todo su reino por una criada. Manda una carta a Carlomagno pidiendo a esa criada ,en la que dice:

- «... Respecto a la criada Kahramān, te aviso claramente (con tono de hombre enamorado) que renunciaría a todo mi reino, y no renuncio a una uña suya...» <1>

Abū ʿAbd Allāh (Boabdil), el último rey árabe en España, es protagonista de dos obras que hemos comentado, una se titula Gurūb al-Andalus ("El ocaso de al-Andalus") de ʿAzīz Abāza que

<1> Al-Muharriy... pág. 531.

nos lo muestra como un rey débil e inseguro. El autor dice en la lista de personajes:

"Abū 'Abd Allāh: hijo de Abū al-Ḥasan y de su esposa Aixa, tiene treinta años.

Su temor por el trono y su preocupación por la competencia de su tío el Zagal, le empujó a colaborar con los cristianos cediéndoles sus derechos..." <1>

A través de este personaje, el autor intenta demostrar el peligro del derrumbamiento del último reino árabe, algo que estaba a punto de suceder, y las circunstancias que lo rodeaban.

En resumen, el protagonista es un personaje negativo, es el antagonista del prototipo de líder conocido en gran parte de la literatura árabe. El aceleró la caída de Granada y la desaparición de los árabes en España:

«Abū 'Abd Allāh: - no tenemos más que someternos a los crueles y fuertes. Este es el mejor camino. Dios ordenó que despidiera a un reino que llenó con su luz genial todo el mundo.» <2>

Y la segunda obra se titula Maṣra' Garnāṭa ("La muerte de Granada"), de 'Adnān Mardam. El protagonista no se diferencia mucho, en cuanto a sus características y cualidades, del de la primera, porque representa también el papel del líder negativo, débil e inexperto. Estamos, en realidad, ante la misma cuestión de antes, es decir, la importancia del gobernador o el líder y

<1> Gurūb al-Andalus... pág. 16.

<2> Gurūb al-Andalus... pág. 185.

su participación en los acontecimientos negativa o positivamente. En este caso, el autor hace responsable de una parte de los sucesos al protagonista, aunque a veces también responsabiliza a la predestinación:

«Abū ‘Abd Allāh: - Dios es grande, no hay salida ni escapada de la predestinación. Mi desgracia está escrita desde mi nacimiento.» <1>

Su antagonista es Mūsà, un personaje decidido, firme y de una voluntad férrea, que desprecia constantemente a los compañeros que prefieren someterse a los enemigos:

«Mūsà: - no tenemos ninguna disculpa en aceptar la sumisión... ¡compañeros, levantaos y tomad venganza por la patria y defended las virtudes...» <2>

2.- Personajes populares:

Evidentemente, en cualquier obra teatral aparecen personajes secundarios que junto al protagonista participan en el desarrollo de la acción teatral. La mayor parte de estos personajes son de procedencia popular. Podemos dividirlos en dos grupos:

A) Personajes populares positivos y héroes:

Estos ,normalmente, desempeñan un papel brillante y simbolizan la esperanza del pueblo que en el caso de carecer de ellos parecería un pueblo muerto y sin esperanzas de revivir.

<1> Gurūb al-Andalus... pág. 121.

<2> Gurūb al-Andalus... pág. 121.

En Šujūs wa-aḥdāt min ma'yālis al-turāt ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado") de Qāsim Muḥammad, aparecen algunos personajes de este tipo, por ejemplo, el Sexto Artesano que por su consciencia se convierte en dirigente de sus compañeros, y más tarde se convierte en jefe del coro. Les provoca contra el gobierno y contra los comerciantes que se aprovechan de los pobres diciendo:

- «No vais a perder nada... los tributos que nos puso el rey, las ambiciones de los comerciantes y de los privilegiados nos llevaron a la miseria y condujeron a la patria a una pésima situación.» <1>

No se conforma solamente con la provocación sino que está dispuesto a enfrentarse con los que son la causa de su miseria, por lo que en cierta ocasión discute con un comerciante, al que ataca y le dice:

- «Sois una minoría privilegiada e injusta, ladrones y ambiciosos.» <2>

Otro personaje popular que aparece en esta obra, es el Vagabundo, que desempeña un papel positivo simbolizando al patriota y nacionalista. Este, cura las heridas con ironía y se enfrenta con los problemas de una manera distinta por tener un concepto diferente de la vida. Su filosofía consiste en que para combatir el mal hay que ser peor que el mismo mal.

Cuando un comerciante le acusa de ser ateo, tonto y

<1> Šujūs... pág. 4.

<2> Šujūs... pág. 4.

corrompido y rechaza hablar con él, el vagabundo le contesta:

- «Yo soy pícaro, parásito, extraño, simpático e imbécil... soy así y peor que esto, porque para una persona como tú, yo valgo bien.» <1>

En Bagdād al-azal bayna al-^āyidd wa-l-hazal ("La eterna Bagdad entre la seriedad y la burla"), del mismo autor, aparecen varios personajes populares, entre ellos se puede destacar el papel positivo de la Mujer que rechaza participar en la inauguración del jardín del príncipe, porque su casa fue una de las casas confiscadas para construir ese jardín y a su marido lo mataron porque rechazó abandonar su casa. La Mujer se enfrenta con el pregonero defendiendo sus derechos y los de los pobres, diciendo:

- «El dichoso emir mató a mi marido y destruyó nuestra casa, construyendo sobre nuestra desgracia su jardín privado... vuestro jardín adornado no puede combatir el hambre, la corrupción y la decadencia... encima queréis ahora que adornemos la ciudad, y nuestros pechos están llenos de angustias y tristezas...» <2>

Curiosamente, un pícaro en esa obra desempeña un papel positivo, en el sentido de defender la moral y la justicia, cambiando la opinión que el público se ha formado de ellos. Este personaje se convierte en la voz de la justicia y la verdad, ya

<1> Šujūs... pág. 28.

<2> Bagdād al-azal... pág. 17.

que cuando un comerciante le insulta y le acusa a él y a su clase social de ladrones, pícaros y corrompidos, él le contesta:

«El Pícaro: - nosotros somos quien se aleja de las mentiras y engaños, los que respetan las virtudes; nosotros los pícaros somos piadosos con los pobres y los débiles, no robamos sus esfuerzos, ni sus comidas. Vosotros sois los ladrones...» <1>

Este pícaro se convierte más tarde en un revolucionario que empieza a provocar al público contra las autoridades y gobernadores, por lo que es, al final, encarcelado.

En Mugāmara ra's al-mamlūk Ŷābir ("La aventura de la cabeza del esclavo Ŷābir"), de Wannūs, aparece el hombre cuarto, que es uno de la muchedumbre que causa la inquietud del público entre el que se encuentra, por sus opiniones y críticas que resultan un poco raras en un público sometido y humillado. Este personaje está dotado de una valentía de la que carecen los demás, y es consciente de la dura realidad, mirando las cosas con prudencia y sabiduría:

«El hombre cuarto: - el desenlace no va a ser tan fácil como lo deseamos. El ministro parece que preparó algo horrible, por otro lado los ejércitos del Califa avanzan hacia Bagdad destruyendo todo lo que está en su camino. Los dos están tejiendo sus redes para cazar al otro, quedan sorpresas duras adelante.» <2>

<1> Bagdād al-azal... pág. 52.

<2> Mugāmara... pág. 149.

B) Personajes populares negativos:

Aparecen, por el contrario, otros personajes de cualidades negativas, como la sumisión, la falta de voluntad, la cobardía... que participan en el ahondamiento del conflicto, creando una tendencia que generalmente va contra la valentía y la voluntad.

Estos abundan lamentablemente, como en la vida actual, ya que vemos que casi la mayoría de las obras contienen uno o varios personajes de tales características. Muchos de ellos aparecen en la obra de Wannūs Mugāmara ra's al-mamlūk Yābir. Cuando el hombre cuarto critica y pregunta, varias personas del público se lo reprochan por temor a las autoridades:

«El hombre cuarto: - es preciso preguntar por el motivo de la discrepancia entre el Visir y el Califa, y debemos tener alguna opinión sobre el asunto.

El hombre tercero: - ¡eh, hombre! tú estás provocando cuestiones peligrosas, cuyas consecuencias serán lamentables.

La mujer primera: - ¿tú quieres llevar a la gente a la desgracia?

La mujer segunda: - por Dios, juega con estos asuntos terribles lejos de nosotros. ¿Quiénes somos para poder preguntar por el motivo de la discrepancia entre el Visir y el Califa?

El hombre tercero: - lo que necesitamos es pan y seguridad, no el motivo de la discrepancia...» <1>

<1> Mugāmara... pág. 76.

Y así vemos que la mayoría de los personajes que forman el público declinan hacia lo negativo, no están dispuestos a sacrificar nada para lograr su libertad y dignidad.

Un personaje popular de esas características aparece en Muhākama al-raʿyul al-ladī lam yuhārib ("Juicio del hombre que no luchó") de Mamdūh ʿAdwān, que es ʿAbd Allāh, un hombre que simboliza a una clase social popular, pero sumamente negativa, que no sólo acepta la dura realidad y la injusticia sino que apoya y colabora con los que la practican, buscando sus propios intereses y su salvación.

Otras veces vemos que una clase social condenada en su totalidad por su conducta, por su postura, suele estar formada normalmente por personas de procedencia popular que son casi siempre las primeras en perder sus intereses y derechos. Así vemos que ʿAlī b. Muḥammad, el líder de los Zanġ (negros) en ʿYidār al-gaḍab ("El muro de la ira") de Nūr al-Dīn Fāris, critica a esa clase duramente responsabilizándola de las pésimas circunstancias en que viven:

«ʿAlī: - los pobres de las ciudades están indecisos porque sus insignificantes intereses les tapan los ojos, y por esto no valen para los asuntos decisivos... ellos siempre están en la última fila de la revolución.

Al-Šaʿrānī: - ¿qué dices, ʿAlī?

ʿAlī: - la policía que asedió la plaza... los soldados que azotaron a los esclavos y mataron a los niños, ellos ¿no son pobres?....» <1>

<1> ʿYidār al-gaḍab... pág. 76.

Y no son mejores que éstos los personajes que pertenecen a la clase popular, que simbolizan al pueblo, en al-Muharriy ("El Bufón") de al-Māgūt porque buscan, al igual que aquellos, únicamente sus miserables intereses, temiendo cualquier tipo de enfrentamiento con el gobierno y sus seguidores, y al final no hacen mas que consolidar dichos regímenes y alargar sus vidas sin querer.

Cuando el Bufón enseña al Sacre muestras del pueblo árabe que posee estas cualidades, y vive sometido, el Sacre se extraña diciendo:

«El Sacre: - ni mis ojos ni mis oídos lo pueden creer.

Abū Jālid: - imposible... imposible... el árabe es el hombre más valiente de toda la historia.

El bufón: - éramos valientes, abuelos míos... valientes, inocentes y aventureros... pero nos despojaron de todo...» <1>

4.- Personajes intelectuales:

Podemos afirmar que en la mayoría de las piezas teatrales árabes es raro que no aparezca algún personaje que represente el papel de intelectual, aparte de las que están escritas exclusivamente sobre intelectuales, o bien poetas, escritores, filósofos o sabios.

No cabe duda de que el papel desempeñado por el intelectual en la vida y la sociedad es sumamente peligroso y decisivo, por lo que son los más temidos por los regímenes tiránicos y por las dictaduras.

<1> al-Muharriy... pág. 568-569.

Pero, lamentablemente, esos intelectuales no siempre están al lado del pueblo que vive bajo duras circunstancias, sino que adoptan una postura negativa hacia el pueblo, los pobres y la libertad, poniendo su talento al servicio de las dictaduras, y convirtiéndose en verdugos o policías del régimen que intentan confiscar las libertades.

El teatro árabe de hoy, que es una reflexión sobre la agitada vida y la cruel realidad, está lleno de estos aspectos, tratados de una manera u otra por los dramaturgos.

Encontramos obras cuyos protagonistas son intelectuales como Umru' al-Qays, al-Šā'ir wa-l-Šu'lūk ("El poeta y bandolero"), al-Mutanabbī, Wallāda, Wallāda wa-Ibn Zaydūn... o son personajes secundarios que participan en el desarrollo de la acción dramática.

En Šujūs wa ahdāt min mayālis al-turāt ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado"), de Qāsim Muḥammad, aparece un intelectual que es al-Warrāq ("el escribano") apegado a la moral, que rechaza cualquier tipo de pedantería, aguantando todas las molestias que le causan los soldados y seguidores del gobierno:

«Soldado 1º: - ¿todavía sigues aquí con tus basuras?...

Al-Warrāq: - ¡... en esta época corrupta, yo, mis libros y mi saber no somos mas que basura!» <2>

En cambio otro personaje intelectual llamado al-Wasīṭ parece la antítesis del primero, porque piensa que la ciencia y el saber deben ser el vehículo para conseguir intereses

<1> Šujūs... pág. 13-14

personales.

Y así en la misma obra nos encontramos ante dos intelectuales que forman dos polos diferentes o dos filos opuestos sobre los conceptos de la vida y la cultura.

Maḥmūd es un intelectual insólito que se convierte en un símbolo al unir la cultura y el arte con el arma, defendiendo los derechos de los pobres y los explotados. Es un personaje de Salāḥ al-Dīn (al-Nasr al-Aḥmar) ("Saladino el Aguila Roja"), de al-Šarqāwī.

Maḥmūd no se conforma como muchos intelectuales con las teorías y la eficacia de las palabras, sino que quiere transformar las opiniones revolucionarias en un instrumento abrasador que pueda castigar a los injustos y tiranos. Efectivamente, él mismo participa en un combate contra los enemigos, muriendo y convirtiéndose en mártir.

Sus palabras, que asustan a mucha gente, son una provocación para el público:

«Artesano 1º: - ...la vida aquí nos enseñó que no desafiáramos a los emires.

El tejedor: - ¿acaso nos enfrentamos con el toro embravecido, o nadamos contra la corriente?

Maḥmūd: - y por esto se ha extendido la injusticia en Egipto.

El zapatero: (hablando con Maḥmūd) - ¿has venido aquí para ganar la vida o para filosofar y llevarnos a la perdición?

El tejedor: - vuelve con la gente del saber.

Maḥmūd: - la injusticia es débil por su naturaleza... la injusticia es cobarde... pero cobra fuerza con la

debilidad y el temor de los maltratados...» <1>

En Bāb al-Futūḥ ("Puerta de Apertura") de Maḥmūd Diyāb, el papel del intelectual lo representa Usāma que es según el autor "un joven árabe andalusí de Sevilla que vivió a fines del siglo XII". Este personaje ha sido creado por el grupo de jóvenes que se siente perdido y busca una salida; esa salida es la ideología que representa Usāma en su libro Bāb al-Futūḥ, que procura unirlo al Sable de Saladino para que tnega más eficacia.

Los miembros del grupo empiezan a describirle mencionando sus cualidades, mientras una luz enfoca poco a poco el fondo del escenario donde aparece él:

«El grupo: (con un tono natural) - el revolucionario aparece en la época de Saladino...

Joven 1º: - y es necesariamente árabe.

Joven 2º: - y es joven, naturalmente.

...

Muchacha 2ª: - ...alto y fuerte...

El grupo: - no miente jamás...

...

Joven 1º: - pero está triste porque vive la crisis de su nación, que sin duda causa tristeza.

...

Muchacha 2ª: - tiene su casa en alguna parte de la nación árabe.

Joven 5º: - sin duda viene de lejos, para encontrarse con Saladino.

<1> Ṣalāḥ al-Dīn... pág. 12

Joven 3º: - viene de una zona que le ahoga una pesadilla más que cualquier otro sitio.

El grupo: - de al-Andalus... de Sevilla.

Joven 4º: - no lleva una flor sino un libro...

Muchacha 1ª: - y ¿por qué un libro?

Joven 4º: - es un revolucionario que tiene una ideología, que la tiene escrita en un libro.» <1>

Este intelectual es la esperanza que según el grupo "Usāma b. Ya'qūb es un joven revolucionario que no ha dejado huellas en los libros de historia ni en las paredes de los castillos, ni en las decoraciones de ninguna mezquita. No llegó nunca a ser Califa o valí, nunca tramó conspiraciones ni fue traidor, ni instrumento de propaganda, o perro de caza del gobernador... no vendió a su gente por un cargo.

Por esto los libros no lo mencionan, y como es revolucionario repite opiniones que inquietan al gobernador y le enfurecen, por lo cual Usāma fue siempre perseguido por la policía...» <2>

Este es, sin duda, el mejor modelo de intelectual, con unas magníficas cualidades que aclaran la función y el papel importante del intelectual en la vida política y social.

El poeta preislámico Umru' al-Qays es el protagonista de una obra que lleva el mismo título de Muḥammad Mubārak. El poeta representa el papel del intelectual y su misión en la sociedad, defendiendo la importancia que puede tener la palabra y la poesía, ya que su padre, el rey, rechazaba que su hijo se

<1> Bāb al-Futūḥ... pág. 22-23.

<2> Bāb al-Futūḥ... pág. 24.

dedicara a la poesía que a su juicio era algo banal e inútil. En cambio, Umru' al-Qays pensaba que la poesía tenía una función sublime en la sociedad y que incluso podía ser un arma eficaz para utilizar contra los enemigos:

«Umru': - ...mi padre, cuyo reino está amenazado por los romanos y persas, no me considera mas que un juerguista y cree que la poesía es una estupidez que debo abandonar...» <1>

El poeta 'abbāsī al-Mutanabbī, en la obra al-Mutanabbī al-insān wa-l-qadiyya ("al-Mutanabbī: el hombre y la cuestión") de Muḥammad Mubārak, destaca el papel del intelectual y pensador. Está perfilado como un caballero valiente y un jinete hábil que se enfrenta con los gobernadores y señala los aspectos corrompidos de la vida política:

«Al-Mutanabbī: - ...¿no ves que la Nación está en peligro, está dividida en diez pueblos que luchan uno contra otro, mientras los bizantinos están en las fronteras de al-Šām (La gran Siria) y los buwayhies están en las fronteras orientales de la patria.» <2>

Pero hay algo que marca su vida y su conducta, es su preocupación por lograr algún interés personal con ocupar un cargo. Esta ambición asustaba a veces a los gobernantes con quienes se ponía en contacto:

«Al-Mutanabbī: - tu generosidad no tiene límite, Kāfūr

<1> Umru' al-Qays... pág. 24.

<2> Al-Mutanabbī... pág. 4.

(hablando consigo mismo), no es el dinero mi fin... yo he venido para ocupar algún cargo, para realizar lo que no he podido realizar con mi poesía... gobernar a los árabes, que deseo sea un punto de partida de una resurrección nueva para sacar a la Nación de la decadencia.» <1>

Al-Šā'ir wa-l-Šu'lūk ("El poeta y el bandolero") no es solamente un intelectual sino también un gran luchador por la justicia, que hace de su pensamiento un arma para castigar a los aprovechados y ricos que roban los esfuerzos de los pobres:

«'Urwa: (con voz cansada) - ¿dónde está lo que he realizado? sigue la injusticia pisando el cuello de la gente... los ricos aumentan su altivez e injusticia... y los pobres que no son dueños de su causa... ¿dónde está?... deseaba realizar mi sueño con el sable y los versos...» <2>

En al-Mawt wa-l-qadiyya ("La muerte y la cuestión") de 'Ādil Kāẓim, el poeta cantante representa al intelectual; es consciente de la realidad que provoca, advierte, señala los puntos de corrupción en la sociedad y en la política. Este intelectual se representa en forma de al-Ḥakawātī ("el narrador") que interviene entre las escenas en lugar del coro.

Dice al final de una escena:

«El poeta y cantante: - ¡oh mi generoso oyente! la pureza

<1> Al-Mutanabbī... pág. 45

<2> Al-Šā'ir wa-l-Šu'lūk... pág. 91-92.

y la inocencia fueron asesinadas en un instante estúpido, envuelto con hipocresía tramando con engaño, cultivando mentiras en los caminos de la vida.

Porque sus oídos rechazan oír, porque sus voces son una garganta ahogada...» <1>

Todos estos intelectuales, ya mencionados, son de carácter positivo, bueno; han estado al lado del pueblo, defendiendo sus derechos y sufriendo sus dolores. Pero nos encontramos con un intelectual de carácter distinto en al-tarbī' wa-l-tadwīr ("lo cuadrangular y lo redondo") de al-Madanī; Aḥmad b. 'Abd al-Wahhāb es un semi-intelectual o mejor dicho un intelectual pedante, que carece de las condiciones de un verdadero intelectual. El llega a ocupar cargos importantes no por sus propias capacidades sino por sus relaciones familiares y amistosas con las autoridades. El autor lo dibuja de una manera profundamente caricaturizada como si fuera una venganza o un castigo para el propio semi-intelectual.

En las obras que tratan personajes andalusíes o se basan en hechos de la historia de al-Andalus, aparecen constantemente intelectuales, poetas y filósofos.

'Alī 'Abd al-'Azīm en su obra Wallāda intenta dar una imagen más profunda del personaje de la poetisa andalusí Wallāda, procurando descubrir, como un psicólogo, los sentimientos reales de este personaje. Aparte de esto el autor muestra la relación entre varios poetas e intelectuales con todas las complicaciones que le rodean, amores, odios y rivalidades, dando una imagen de la situación política y social de aquella época.

<1> Al-mawt wa-l-qadiyya... pág. 40-41.

Ibn Zaydūn e Ibn ʿAbdūs son otros dos intelectuales y poetas que junto a la protagonista participan en el desarrollo de la acción.

El primero es un personaje independiente, ambicioso, sincero y fuerte, que tiene mucha confianza en sí mismo:

«Ibn Zaydūn: - tengo un sable afilado una voluntad rigurosa y un talento y corazón ardientes...» <1>

Su antagonista es Ibn ʿAbdūs, un hombre vil, rencoroso y odioso. Representa el papel del intelectual que se aprovecha de su relación con las autoridades, intentando marginar a su rival Ibn Zaydūn.

El autor insiste en un dato y unos aspectos relacionados con Wallāda y su relación con Ibn Zaydūn: el carácter de Wallāda como una mujer orgullosa, por dos razones. La primera, su procedencia como hija del rey, y la segunda su belleza, aparte de su preocupación por la poesía:

«Wallāda: - yo he creado para mi reino un trono; sus dos pilares son la belleza y el arte...» <2>

Estos datos afectan a la conducta de la protagonista apareciendo a veces como una mujer sin sentimientos, altiva e indiferente, como la describe Ibn Šālūb:

«Ibn Šālūb: - Wallāda ignora el amor, es variable en sus sentimientos y no se conforma con un solo amante. Su

<1> Wallāda... pág. 23

<2> Wallāda... pág. 52

propósito es asombrar a los demás por su belleza...»

<1>

En resumen esas relaciones entre los intelectuales de aquella época demuestran hasta cierto punto la situación política y social de aquel entonces, destacando el papel que desempeñaba esa clase social en la vida en general.

En líneas generales la Wallāda de ‘Abd al-Razzāq Karabākā, en su obra Wallāda wa-Ibn Zaydūn ("Wallāda e Ibn Zaydūn") es muy parecida a la anterior, siendo una mujer orgullosa e indiferente. Pero este autor introduce algunos cambios pequeños en el personaje de su protagonista, proporcionándole cierta sensibilidad. Dice Wallāda:

- «Wallāda es para todos vosotros como una flor.. no la toquéis, podéis percibir su aroma desde lejos.

O es como una espina que clava a quien quiere cogerla... así quiere vivir Wallāda, así quiere ser reina de belleza y de virtud. Su reino es la literatura y el arte, sus súbditos son el humor y el gusto.» <2>

Respecto a Ibn Zaydūn, también está caracterizado, como en la obra anterior, como un poeta e intelectual digno y honesto, inteligente y gentil, claro y valiente. Es un modelo deseado para el intelectual.

Ziryāb es un artista e intelectual que protagoniza la obra de Walīd Abū Bakr, al-Awwal ("El primero"). Este protagonista da

<1> Wallāda... pág. 37.

<2> Wallāda wa-Ibn Zaydūn... pág. 114.

un ejemplo de honestidad por su magnífica conducta, intentando seguir adelante honradamente sin hacer el menor daño a cualquier otro intelectual o artista como suelen hacer los demás. Se encuentra durante toda su trayectoria rodeado de envidiosos que procuran quitarle de en medio y marginarle, en cambio él reflexiona de una manera pacífica y humana. Y pese a su pobreza y su humilde procedencia llega a tener más tarde una gran fama y una influencia profunda en la sociedad de Córdoba. Al principio lo vemos así:

«Se retira el coro y se enfoca la luz hacia el fondo del escenario, donde aparece la casa de Ziriyāb, es una casa humilde, decorada al estilo árabe con cojines y alfombras. Entra Ziriyāb con pasos rápidos. Es un joven negro, de cara brillante y separa su pelo por el medio...» <1>

Pero este pobre joven que tiene una voluntad férrea, avanza y sigue su camino obteniendo éxito tras éxito hasta que llega al máximo o a la cumbre, sin aprovecharse de nada ni de nadie. Rechaza los medios negativos que utilizan muchos de los intelectuales y artistas para conseguir la fama. Se acerca a su criada Mut^ca y le dice:

- «¿Sabes Mut^ca, que nuestra vida parece un bosque?... y para que el hombre llegue a ser grande en este bosque tiene que quitar a otros de su sitio... hay un solo sitio... este es el problema (despistado) ¿por qué?...» <2>

<1> Al-Awwal... pág. 79.

<2> Al-Awwal... pág. 95.

4.- Personajes míticos y legendarios:

Los mitos y los personajes legendarios casi siempre han servido para el hombre como símbolos, como una experiencia nueva y como una vida que se libera de los límites del espacio y del tiempo, dando lugar a una libertad extraordinaria y especial para el que recurre a ellos o se refugia en ellos.

El teatro árabe al igual que la literatura en todos sus géneros, tanto la árabe como la universal, recurre mucho a los mitos y a los personajes legendarios, para que sirvan a los propósitos que ya hemos mencionado y otras cosas más.

Yūsuf al-Ṣā'ig en su obra al-Bāb ("La puerta") traslada al personaje mítico Simbad (Sindibād) de Las Mil y Una Noches, para poner en relieve algunos temas contemporáneos preocupantes.

"El" en la obra es el equivalente al Simbad de los famosos cuentos populares. Se mueve como Simbad en un ambiente fantástico y maravilloso. Uno de los cambios radicales que ejerce el autor sobre este personaje es sembrar la esperanza en su corazón estableciendo una relación amorosa entre él y ella, al contrario de lo que pasa en el cuento de Las Mil y Una Noches ya que Simbad mata a la mujer que baja a la cripta.

Esta esperanza que caracteriza el personaje de El, es una consecuencia del amor surgido entre los dos:

«Ella: - ¡qué bonito es!... tu voz tiembla... dime otra vez que me quieres y que no me tienes más que a mí...

El: - no te tengo mas que a ti... vida mía...

Ella: - ven (se abrazan)... cuando la mujer es amada, el amor le ayuda a aceptar la muerte...

El: - ...si-no la vida...» <1>

<1> Al-Bāb... pág. 91-92.

Tanṭal ("Tantalo"), personaje mitológico es el eje de la obra que lleva este título de Ṭāhā Sālim.

Este personaje, en realidad, no aparece en la obra sino que se menciona constantemente como símbolo de represión que causa el temor y el pánico entre el pueblo, ya que en la obra es una fuerza invisible que habita la causa de la cual se asusta todo el mundo y nadie quiere comprar ni habitar.

Pero Tanṭal puede ser también el símbolo de la fuerza ciega, de los gobiernos tiranos y de los regímenes dictatoriales. El protagonista Tilba dice en un fragmento:

«Tilba: - ...antes decían que Tanṭal colocaba la tripa de un animal sobre su cabeza, su cinturón estaba hecho de intestinos, andaba sobre los muros y pegaba a la gente con su rabo, en cambio el Tanṭal de hoy en día es distinto del de ayer, es transparente como el cristal... yo lo vi y corrí detrás de él para descubrir su realidad...» <1>

Tawfiq al-Ḥakīm utiliza el personaje mítico de Edipo en su obra al-Malik Ūdib, proporcionándole nuevas dimensiones y elementos, caracterizando su personaje como un hombre inquieto y osado por naturaleza, que busca la realidad de su origen:

«Edipo: (hablando con el adivino) - ¿yo os impido que consultéis a Dios?

El adivino: - tú no nos lo impides, ni siquiera puedes, pero buscas y averiguas siempre algo que no debes buscar y averiguas siempre algo que no debes...» <2>

<1> Tanṭal... pág. 20.

<2> Al-Malik Ūdib... pág. 68.

Sin duda este personaje mitológico no ha servido de mucho ni para los espectadores ni para nosotros, los lectores, porque carece de los vínculos necesarios que extienden sus dominios hasta nuestros días; es decir, que el Edipo de al-Ḥakīm siguió siendo un mito limitado sin casi nada que ver con nuestras vidas.

El mismo autor en su obra Šahrazād ("Shehrezada") se inspira en Las Mil y Una Noches, trasladando a los dos famosos personajes legendarios; Šahrazād y Šahriyār convirtiéndoles en símbolos para tratar algunos conceptos de la vida.

Šahrazād es un ser misterioso y ambiguo, que excita la curiosidad de los demás intentando descubrir su realidad. Es el símbolo del saber y de la belleza. Dice Šahriyār hablando de ella:

«Šahriyār: - tal vez Ella tampoco sea una mujer. ¿Quién es?. Ella es la eterna prisionera, encerrada en su celda y que conoce sin embargo, todo lo que la tierra posee. ¡Cómo si la Tierra fuera Ella misma!. Ella es la doncella que no ha salido jamás de sus umbrías y que conoce, sin embargo, Egipto, la India y hasta la China...» <1>

En cambio, el visir la veía como un corazón puro y una pasión completa, y el Negro la veía como un cuerpo delicioso, y así cada uno de ellos se veía en el espejo de Šahrazād a sí mismo.

"La cuestión de la "razón, corazón e instinto" es la

<1> Shehrezada... pág. 71.

cuestión humana que preocupa a los intelectuales europeos del siglo XVIII, y tenía que preocupar, naturalmente, a los intelectuales del Oriente también, y sobre todo a principios de este siglo, ya que los personajes de la obra giran alrededor de una realidad única que es Šahrazād". <1> Hay que añadir también, que los personajes de al-Ḥakīm en general son muy sugerentes que no termina su papel o su función al terminar la obra, sino que plantean problemas y cuestiones para el espectador o el lector, en otras palabras, son mucho más profundos de lo que aparentan.

Los mismos dos personajes Šahrazād y Šahriyār aparecen en al-mawt wa-l-qadiyya ("La muerte y la cuestión") de ʿĀdil Kāẓim, representando otros papeles, vemos que el personaje de Šahrazād representa y simboliza la libertad o mejor dicho la defensa de la libertad, y también la pureza humana de Oriente. En cambio Šahriyār es el símbolo de la perdición.

La primera se mueve en un ambiente fantástico y maravilloso, entra en el escenario andando sobre los dedos de sus pies como si quisiera volar, como una bailarina, contenta con su Šahriyār, pero a pesar de eso vive en un mundo que ya ha perdido su magia y atracción, un mundo sin secreto y apático.

En cambio, Šahriyār está representado en forma de espantapájaros, su cabeza es una bolsa de algodón, Šahrazād lo manipula como quiere.

«Šahrazād: - estoy perpleja... estoy dudando si soy Šahrazād o no... ¿quién tiene la razón? ¿quién está más cerca de la realidad?... los derviches... yo o tú

<1> Muṣṭafā ʿAbd al-Ganī, Šahrazād fī-l-Fikr al-ʿarabī, op. cit... pág. 89.

(se refiere a Šahriyār)... todo lo que nos rodea está jadeante de cansancio.» <1>

Así observamos que estos dos personajes han servido como objetos simbólicos para tratar cuestiones humanas importantes y preocupantes.

Resumiendo, podemos decir que los personajes de las obras estudiadas, en general, carecen de profundidad, de calidad y de eficacia, debido a la falta de datos necesarios que normalmente enfocan la luz sobre los caracteres y aspectos que componen el personaje.

Una gran mayoría de ellos carecen de la dimensión corporal y física y de la dimensión social, y quizá esto sea comprensible al tratarse de personajes históricos y míticos que, normalmente, simbolizan generalmente conceptos abstractos. En cambio, ellos están bien caracterizados en el sentido psíquico, destacando su moral; honestidad o vileza, bondad o maldad, deseos o esperanzas.

Hay que tener en cuenta que el protagonista o cualquier otro personaje no es meramente un invento de la imaginación del dramaturgo sino que es un producto histórico o una circunstancia en concreto que precisa de su existencia para realizar la transmisión de sus ideas o emociones para ayudar al espectador a comprender mejor la vida, y en algunos casos producir el placer estético y artístico.

En el drama, el personaje ha cobrado una importancia singular casi para la mayoría de los que han estudiado y analizado este género a pesar de los diferentes puntos de vista

<1> Al-mawt... pág. 66.

de cada uno de ellos.

Aunque se dice que "el gran argumento es el cuerpo de la obra teatral y el tema su alma", algunos piensan que el personaje es la base o la columna vertebral de la obra, "el factor más importante de la actuación teatral es el personaje, es la palabra encarnada de una manera viva, en el sentido material y concreto.

La gente va al teatro para ver, antes de todo, a personajes bellos y atractivos... Nosotros no gozamos de la poesía de Shakespeare en su obra Romeo y Julieta solamente porque es una poesía magnífica y excelente sino porque esa poesía también está encarnada en una joven guapa o en un joven que provocan nuestra imaginación y deseos..." <1>

En cambio el teatro clásico, teniendo en cuenta siempre el estudio y la crítica que hizo Aristóteles en su Poética da importancia a otros elementos, pensando que los personajes no son más que un vehículo para transmitir e imitar una acción completa. Clasifica en seis los elementos constitutivos de toda tragedia: el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y la música, "el más importante de estos elementos es el entramado de la acción, pues la tragedia no es imitación de hombres, sino de acciones, de la vida, de la felicidad y la desdicha, pues la felicidad y la desdicha están implícitas en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Los hombres tienen cualidades en razón de sus caracteres, sino que los reciben como algo accesorio a causa de

<1> Martín Esslin, Taṣrīḥ al-drāmā ("Analizar el drama"). Traducción: Yūsuf ʿAbd al-Masīḥ Tarwa. Dār al-Ḥurriya, Bagdad, 1978, pág. 35.

sus actos. Así acción y argumento constituyen el fin de la tragedia y el fin es lo más importante en todo." <1>

Por otra parte la moralidad o inmoralidad de la obra a través de los personajes y sus caracteres, su conducta y sus relaciones, que transmiten directa o indirectamente alguna misión del dramaturgo, es un factor preocupante para la crítica. Esto de ser malo o bueno, honrado o vil, magnífico o miserable, todo es muy significativo en el desarrollo de la acción teatral. "Si el personaje es un hombre blasfemo o un borracho, es más moral y honesto presentarlo de esa manera que cambiar falsamente su carácter. Lo único que tiene que recordar el público es que el dramaturgo está describiendo a un personaje en particular, no a todos los hombres; debería entender que el personaje es un individuo. En suma, la obligación del público consiste en juzgar los personajes de una pieza teatral en función de la vida, en lugar de juzgar a la vida en función de una pieza teatral o un personaje determinado". <2>

<1> Aristóteles, Poética. Editorial Bosch, Barcelona, 1987, pág. 30.

<2> Edwar A. Wright, Para comprender el teatro actual. Traducción de: Celia Haydée Paschero, Colección Popular, Mexico, 1988, pág. 92-93

Capítulo 3 :

Los hechos y acontecimientos históricos.

Normalmente, a los dramaturgos que escriben obras teatrales relacionadas, de una manera y otra, con la historia les atrae algún hecho histórico concreto que eligen como base o tema esencial para construir su obra. generalmente ese acontecimiento histórico tiene algo en común con el presente que vive el dramaturgo.

Por otra parte la historia o el tema histórico facilita el trabajo del dramaturgo proporcionándole un hecho completo y terminado y unos personajes caracterizados y perfilados de una manera conocida.

Observando los temas de las obras comentadas vemos que los hechos históricos se pueden dividir en:

1.- Hechos y acontecimientos pre-islámicos:

Hay que tener en cuenta que la aparición del Islam es una fecha clave en la vida de los árabes; separó dos épocas claramente diferenciadas, introduciendo un sistema religioso, político y social nuevo que cambió radicalmente los conceptos, el comportamiento y la vida en general del hombre árabe. Pero eso no quiere decir que todo lo que existiera antes de la aparición del Islam fuera negativo aunque algunos lo piensen. Muchos autores y escritores han intentado y siguen intentando demostrar la falsedad de esta tesis, sacando a la luz algunos acontecimientos brillantes y humanos.

Dentro de las obras estudiadas hay pocas que traten esta época en comparación con las que lo hacen sobre épocas

posteriores. En esta época preislámica distinguimos:

a) Lo inmediatamente anterior:

Podemos destacar por ejemplo al-Šarāra ("La Chispa") de Maʿadd al-Ŷubūrī, que toma como tema un hecho preislámico que trata de un conflicto y un combate entre árabes y persas. En este combate, conocido con el nombre de Dī Qār, los árabes derrotaron a los persas y castigaron a las tribus árabes que se aliaban y ayudaban a Cosroes II y a su ejército. Este hecho es motivo de orgullo para muchos árabes, sobre todo en la actualidad debido al conflicto reciente y a la guerra entre Irak e Irán.

Un conflicto social y económico de la época preislámica es el tema de al-šāʿir wa-l-šuʿlūk ("El poeta y el bandolero") de Muḥammad Mubārak. El autor, entre otros investigadores y pensadores árabes, procura reformar la imagen formada sobre esa clase social, los šaʿālīk ("los bandoleros") a los que se definió y consideró casi siempre como ladrones o pícaros, aunque para muchos, especialmente para el autor, son generalmente gente honrada que luchaba contra el mal y contra las leyes establecidas que protegían solamente a los ricos y comerciantes, mientras los demás tenían que soportar la miseria y la humillación, debido a lo cual el líder de los šaʿālīk pensó en un sistema político y social más justo que combatiera la injusticia:

«ʿUrwa: (con firmeza) - ¿tú piensas, ¡ah ʿAmr! que no somos más que unos ladrones? juro por Dios que ningún día me encontré apurado en mi cabila ʿAbs, pero yo soy hombre de palabra, mi pueblo me respeta y me antepone a su líder, porque la pobreza es la muerte del hombre

en esta tierra.» <1>

El mismo autor en su obra Umru' al-Qays, destaca un hecho secundario relacionado con el asesinato del rey Ḥuḡr, el padre del poeta Umru' al-Qays, asesinado por su tribu Banū Asad. Su hijo quiso vengarle, pensando en pedir ayuda a alguien para luchar contra los asesinos. Algunos de sus seguidores le proponen dirigirse a alguna fuerza extranjera, pero él rechaza tajantemente esta opinión:

«Hombre 2º: - ¿por qué no nos ponemos en contacto con el César para que nos apoye contra al-Mundir y Kisrà?

Umru': - no... no digas eso... el César no es mejor que Kisrà... ambos sueñan en someter esta tierra y humillar a su gente.

Hombre 2º: - ¿qué se puede hacer, rey?

Umru': - pediremos a las tribus de Yemen que nos apoyen para enfrentarnos con al-Mundir.» <2>

Este tema, el de pedir ayuda a los extranjeros para luchar contra los propios árabes, tiene mucho que ver con el presente árabe en el que abundan los conflictos, enemistades y hostilidades entre los países árabes, los cuales pueden a veces causar alguna conducta semejante que el autor critica y rechaza de antemano.

b) Lo remoto:

Las obras que se basan en la historia preislámica son, como

<1> Al-šā'ir... pág. 63-64.

<2> Umru'... pág. 67.

ya hemos señalado, escasas y aún lo son más las que se remontan a la historia antigua.

De estas últimas hemos estudiado la obra del iraquí Jālid al-Šawwāf que se titula Šamsū. Aunque de antemano el autor nos advierte que su obra no es una copia de la historia y que existen en ella personajes y acontecimientos imaginarios, vemos que el marco elegido para el desarrollo de su acción es histórico. La historia de Babilonia y en concreto el año 1500 a. de C. ha sido el telón de fondo de esta obra.

Aparte de los conflictos habituales de amor-odio, fidelidad-traición, bien-mal... la obra de al-Šawwāf cobra una nueva dimensión, entablando un conflicto filosófico y abstracto dentro del mismo protagonista. Es una lucha entre varios conceptos: la ciencia y el pensamiento libre, por una parte, y la cerrazón y el fanatismo por otra. El protagonista, Šamsū, simboliza la primera tendencia:

«Šamsū: - el buen camino no es el de las luchas y guerras, sino es el camino sagrado, el del arte y pensamiento..

Con el paso del tiempo desaparece cualquier estado con lo sublime que sea, y sobrevive la producción del pensamiento para siempre.» <1>

En cambio, los sacerdotes representan la segunda tendencia, y sobre todo el sumo sacerdote Nibrīsū:

- «Sabrás, Šamsū, mañana la consecuencia de tu equivocación y terquedad.

Ridiculizas la religión en público, ¿acaso

<1> Šamsū... pág. 22.

estamos maniatados?

Y si yo me enterara te castigaría violentamente.»

<2>

Este tema ha sido una lucha permanente durante todas las épocas; siempre hubo algún fanático e irracional y hubo también lo contrario. Por lo tanto, esta obra intenta enfocar la luz sobre tales conductas humanas que son parte de la existencia del hombre desde siempre.

2.- Hechos y acontecimientos islámicos (no andalusíes):

La gran parte de las obras que tratan el tema histórico, están basadas en los acontecimientos de la historia islámica, es decir, la época comprendida entre la aparición del Islam y la historia moderna.

Esa rica y conflictiva historia ha servido como fuente para los dramaturgos que sacan de ella sus temas formando sus propios criterios sobre la misma.

En el año 61 de la Hégira, 680 de C. tuvo lugar en Karbalā' (Iraq) un combate entre el ejército omeya por una parte y al-Husayn b 'Alī y sus seguidores por otra, en el que perdió la vida este último.

Esto ha servido como tema principal de varias obras, por ser un hecho significativo de la historia islámica y una de las grandes tragedias del hombre luchando por la libertad.

Al-Husayn se negó a reconocer a Yazīd b. Mu'āwiya como soberano, el cual fue reclamado como rey, consiguiendo el apoyo y los votos del pueblo con dinero o con amenazas viéndose al-

<1> ^v Samsū... pág. 57.

Husayn obligado a combatir esa injusticia.

En al-Ḥurr al-Riyāhī de ʿAbd al-Razzāq ʿAbd al-Wāḥid este hecho se ha convertido en un símbolo de la lucha eterna contra el mal y la tiranía:

«El joven: - oye, puedo enseñarte donde se encuentra al-Ḥusayn, delante tienes todas las palmeras de Iraq y el Eúfrates que conoces, esgrime tu sable si lo tienes ahora y corta los cuellos de las palmeras, si fuera posible córtalas y tíralas... pasa al Eúfrates y ordénale que pare las olas y que te entregue su cuello, ¡oh, al-Šimr! entonces, sólo entonces podrías decir que habías matado a al-Ḥusayn.» <1>

El mismo hecho provoca a ʿAbd al-Raḥmān al-Šarqāwī para escribir su obra díptica al-Ḥusayn tā'iran wa-l-Ḥusayn šahīdan ("al-Ḥusayn revolucionario y al-Ḥusayn mártir") en una fecha clave como 1967; quizá el autor haya visto una semejanza entre este hecho y los de su tiempo, pensando que un hombre como al-Ḥusayn puede acabar con la corrupta realidad y formar una mejor.

El hecho en sí mismo, en juicio del autor, se repite todos los días, por lo cual todo hombre libre tiene que luchar, porque no hay ningún cambio sin sacrificio:

«Al-Ḥusayn: - me degollarán de nuevo, y seguirán matándome de nuevo, seguirán matándome mil veces cada día. Me matarán cada vez que se calle el hombre libre y descuide el paciente, me matarán cada vez que sometan y humillen a los hombres que seguirán gobernados por

<1> al-Ḥurr... pág. 161.

algún Yazīd que hará lo que quiera. Sus seguidores, que son los peores esclavos, os esclavizarán y la herida del mártir os maldecirá para siempre porque no le habéis vengado.» <1>

Y así vemos que este hecho sirvió para tratar no sólo un presente limitado sino para toda la historia siempre y cuando haya algo en común con este pasado.

Otro acontecimiento de la historia islámica que ha atraído a los dramaturgos es la revolución de los Zanġ "los negros" en la época ʿabbāsī, encabezada por ʿAlī b. Muḥammad, que tuvo lugar en el sur de Iraq en la segunda mitad del siglo III de la Hégira, segunda mitad del siglo IX de C. Sus fines eran liberar a los esclavos de manos de los comerciantes y terratenientes y acabar con la injusticia que padecían, pero al final fracasó siendo asesinado el líder de la revolución.

ʿIzz al-Dīn al-Madanī en su obra Dīwān al-Zanġ ("El gobierno de Zanġ "los negros") trata este hecho histórico que tuvo algo positivo como fue la revolución y la defensa de los derechos de los pobres y los esclavos, y algo negativo, el abuso de poder que lleva al fracaso. Es una muestra de lo que pasó hace siglos y pasa con frecuencia en nuestros tiempos.

La revolución fracasa porque los que la realizan a veces traicionan sus principios o se olvidan de ellos cuando ya están en el poder:

«Rafīq: (hablando con sus camaradas) - ¡ah traidores, medio hombres, sobras de los ʿabbāsīs y esclavos!

<1> Al-Ḥusayn ṣahīdan... pág. 189.

¿firmáis en convenio? es una nueva esclavitud?...» <1>

El mismo hecho histórico es el tema esencial de otra obra teatral Ġidār al-gaḍab ("El muro de la ira") de Nūr al-Dīn Fāris, que lo vincula de una manera más clara con el presente, juzgando a los culpables que han causado el fracaso de la revolución, entre ellos su propio líder, ʿAlī b. Muḥammad, que es asesinado pero la revolución sigue; cuando lo matan el grupo pronuncia estas palabras:

«El grupo: (lleva a ʿAlī b. Muḥammad y anda con pasos fúnebres) - no, no morirá... ni se ha muerto el que dio su vida al pueblo... toma sangre, ¡oh bandera de los pobres!, toma fuerza, ¡oh conciencia de los humildes...» <2>

Por otra parte el autor piensa que nadie tiene derecho a destruir y hacer el mal en esta vida, llamando a la igualdad y la libertad que ha sido siempre exigida por los pueblos, pero lamentablemente en pleno siglo XX vemos muchísimos aspectos de injusticia que preocupan al hombre:

«El testigo: - se ha escrito en el barro... en los códigos... en los libros ¡oh gente! habéis heredado la Tierra... con todo lo que tiene. Cultivad para que recojais después. Sois felices, sois libres.

Así fueron los testamentos de los sabios... las indicaciones de los profetas.

<1> Dīwān al-Zanġ... pág. 76.

<2> Ġidār al-gaḍab... pág. 82.

Pero a pesar de eso la gente siguió dividida entre señores y esclavos, siendo el paraíso para los lobos y el infierno para las víctimas...» <1>

Otro acontecimiento célebre dentro de la historia islámica es la crucifixión y muerte del conocido filósofo y sufí al-Ḥallāy que murió como mártir luchando por la justicia y la verdad. Su muerte era una consecuencia clara de su postura firme ante los gobernantes, criticando los medios ilegales para reprimir a los ciudadanos. La manera en que fue asesinado ha provocado y sigue provocando la tristeza y el dolor por su grandeza e inocencia. Y cada vez que maltratan a un pensador o sabio en el mundo árabe la gente recuerda a ese gran mártir.

‘Adnān Mardam Bek escribió su obra al-Ḥallāy, tratando este acontecimiento, intentando demostrar que la muerte de al-Ḥallāy fue debida a motivos puramente políticos y no por motivos religiosos como se viene diciendo desde hace siglos, presentándolo como un revolucionario que luchaba contra las leyes establecidas, por lo cual era temido por los ‘abāsies que le acusaron de hereje e infiel, matándole al final.

Su muerte es tema también de la obra de Ṣalāḥ ‘Abd al-Ṣabūr, Ma'sāt al-Ḥallāy ("La desgracia de al-Ḥallāy") que es crucificado debido a su papel social y político que provocaba al pueblo y especialmente a sus seguidores contra el régimen diciendo:

«Al-Ḥallāy: - la pobreza circula por los zocos, cobrando los tributos de los niños enfermos, y una bolsa sin

<1> Yidār al-qadab... pág. 70.

fondo... el demonio es el visir del rey de la pobreza que dirige las matanzas y los robos. La traición de amigos, la hipocresía, la violencia y la hostilidad son algunos de los súbditos de la pobreza, son soldados del demonio...» <1>

Y después de esas palabras no es de extrañar que lo maten, en un pueblo que ha carecido de libertad casi durante toda la historia y mucho más en el presente.

Otro acontecimiento histórico muy significativo de la historia islámica es el de las Cruzadas y la famosa batalla de Ḥiṭṭīn entre los cruzados y los musulmanes encabezados por el caudillo Ṣalāḥ al-Dīn (Saladino, 1138-1193).

Maḥmūd Diyāb, en su obra Bāb al-Futūḥ ("Puerta de apertura") trata este tema aunque de una manera especial, intentando destacar el papel del pueblo en las victorias conseguidas por Saladino. Fueron, sin duda, unas victorias brillantes y magníficas, pero se ha olvidado a los miles y miles de soldados y hombres que lograron, mencionando, en muchos casos, solamente al caudillo Saladino como si todo lo hubiera hecho él sólo, sin ayuda de nadie. Y así el autor empieza a juzgar la historia acusándola de falsificadora y mentirosa:

«El grupo: - somos hijos de la actualidad... nuestra opinión es que la historia miente a menudo... también es cobarde, esclava de los señores e hipócritas, se olvida de varios casos, o lo hace a drede. Para que sean sólo los gobernantes, los comandantes y los

<1> M a'sāt al-Ḥallāʾ... pág. 44-45.

soldados los únicos héroes...» <1>

Al-Šarqāwī trata el mismo acontecimiento histórico en su obra dípica Ṣalāḥ al-Dīn (al-Nasr al-Aḥmar) ("Saladino, el Aguila Roja") enfocando el tema de una manera distinta, glorificando las victorias de Saladino el personaje humilde y sincero ayudado por sus seguidores. En resumen, el autor procura tratar el problema del poder a través del acontecimiento histórico en su obra, y destacar el comportamiento de un caudillo en una situación crítica como la de la guerra, donde se destacan los valores humanos de Saladino, dando un ejemplo magnífico con su conducta, incluso con los enemigos.

3.- Hechos y acontecimientos andalusíes:

Un número elevado de obras que tratan acontecimientos históricos están basados en la historia de al-Andalus, que se ha convertido en una valiosa fuente, ofreciendo temas de diferente índole.

La expulsión y desaparición del pueblo árabe de al-Andalus fue un hecho fundamental que ha tenido y sigue teniendo un efecto esencial en los árabes en general y los escritores en particular.

Sabemos que al-Andalus empezó a decaer después de finalizar el reino omeya y desde que empezaron los reinos de los taifas, que perdieron sus ciudades una tras otra hasta la última, Granada, que cerró un episodio que podemos calificar de "agridulce" en la historia árabe islámica.

‘Azīz Abāza en su obra Gurūb al-Andalus ("el ocaso de al-

<1> Bāb al-Futūḥ... pág. 13.

Andalus") toma como eje de su obra la caída de Granada en manos de los cristianos y todos los conflictos que rodearon el hecho. Destaca las discrepancias y desacuerdos entre los árabes de al-Andalus y sobre todo entre los gobernantes y autoridades que son la causa junto a otros motivos del debilitamiento de la posición del reino árabe.

El autor al elegir y tratar este tema lanza una advertencia para los árabes de la actualidad, para que se beneficien de esa experiencia, evitando una situación parecida.

La semejanza entre aquel pasado y el presente ha sido expresada por Ṭāhā Ḥusayn que escribió el prólogo de la obra, diciendo:

"Aquel palacio que estaba lleno de corrupción, cuyo dueño se divertía sin reservas, pero rodeado de desgracias por todos lados, sin hacer caso a las advertencias que le llegaban, ni a los consejos que le daban... y este séquito que le anima para hacer el mal y el pecado, y este pueblo cuyas corrompidas autoridades le tratan como esclavo no como libre, y este enemigo ambicioso y astuto... todo eso aparentemente y realmente sucede en Granada, capital de los restos de los musulmanes de al-Andalus, pero también sucede aparentemente y en la realidad en la ciudad de El Cairo".

<1>

Nosotros añadimos que todo esto, o la mayor parte de esto sucede en todos o casi todos los países árabes en la actualidad.

La caída de Granada es un hecho en el que se inspira "Adnān Mardam en su obra Maṣraʿ Garnāṭa ("La muerte de Granada"),

<1> Gurūb al-Andalus... pág. 12.

pensando que es un acontecimiento de suma importancia del cual tenemos, nosotros los árabes, que tomar conciencia por la gran semejanza que une aquel pasado con nuestros días. En el prólogo, el autor, hace referencia a tal semejanza entre el antiguo al-Andalus y la Palestina actual, diciendo:

"La tragedia de la expulsión de los árabes de España cuando se entregó Granada a los cristianos no tiene igual en la historia islámica, antigua o moderna, más que la tragedia de la pérdida de Palestina en la actualidad...

La expulsión de los árabes de Granada es una tragedia inolvidable que he querido tratar porque existen en la historia sabidurías y moralejas de las cuales se benefician los prudentes..." <1>

El hecho del derrocamiento y encarcelamiento del último rey de Sevilla al-Mu^ʿtamid, por Yūsuf b. Tāšfīn, emir del Magreb, ha sido tema de varias obras teatrales.

La desgracia que sufrió este rey al perder su trono y ser encarcelado más tarde, siendo un poeta sensible, sutil y humano, empuja a los escritores a una postura de solidaridad hacia él, comprendiendo al mismo tiempo la difícil situación de los árabes, entonces, en al-Andalus rodeados de enemigos.

Aḥmad Šawqī escribe una obra tratando este tema junto a otros temas de menor importancia, en su obra Amīrat al-Andalus ("La princesa de al-Andalus").

En el prólogo, el autor habla de aquella época destacando la corrupción de los reyes, las conspiraciones que tramaban unos contra otros y las de los enemigos que intentaban cuanto antes

<1> Mašraʿ Garnāṭa... pág. 11-12.

acabar con los reinos árabes en al-Andalus, diciendo:

"Los reyes estaban entre dos fuegos: el rey español Alfonso VI atacaba, amenazaba e imponía los tributos y el emir de Marrakech Yūsuf b. Tāšfīn y sus visires y caudillos que deseaban al-Andalus, preparando una conquista... los reyes de taifas estaban asustados de su armado y fuerte vecino el sultán del Magreb, mandándole regalos y dinero reunidos del tributo... imagínate como estaban los ciudadanos y los súbditos, y como desaparecen las huellas de una patria entre la vanidad del individuo y la indiferencia colectiva". <1>

En Ma'sāt al-Mu'tamid ("La desgracia de al-Mu'tamid") de Ḥasan Muḥammad al-Ṭuraybiq, el autor toma el mismo acontecimiento como tema de su obra pensando que el destino de al-Mu'tamid era una consecuencia de su conducta y su licenciosa vida y que Yūsuf b. Tāšfīn hizo lo que debía hacer para cumplir su obligación histórica y salvar a al-Andalus de los enemigos.

En el prólogo de la obra 'Abd Allāh Kannūn dice:

"Era un problema político, porque los árabes y los musulmanes en general veían el destino negro de al-Andalus con tristeza y lamento, viendo que el reino árabe-islámico en la Península se ha dividido en reinos pequeños que se acercan a su final, y las autoridades divirtiéndose indiferentes y los andalusíes amenazados por el enemigo... se solucionó el problema cuando al-Mu'tamid y sus hermanos, los reyes de taifas pidieron ayuda al emir del Magreb que cruzó el mar y combatió con Alfonso VI, derrotándole y

<1> Amīra al-Andalus... pág. 8.

salvando a al-Andalus...» <1>

Maḥmūd Taymūr en su obra Tāriq al-Andalus ("Tāriq de al-Andalus") toma como tema el desembarco árabe en la Hispania visigoda, destacando la importancia de este hecho como una realización histórica gloriosa de la cual carece la historia árabe moderna.

El hecho de salvar al reino de Hiṣām al-Mu'ayyad, siglo X de C. por su famoso ḥāyib (visir) Almanzor que unió la nación, organizó los cuerpos gubernamentales y ayudó a establecer la seguridad y la prosperidad en al-Andalus, ha sido un tema atrayente por su importancia, echando de menos a un líder fuerte para la salvación del mundo árabe.

«Al-Manṣūr: - ...quiero que vuelva la época del califa al-Nāṣir el glorioso... sin discrepancias ni conspiraciones... todos unidos. Cuando he visto que Hiṣām se inclinaba a las diversiones, lo he ocultado a los ojos de sus envidiosos primos...» <2>

Otro acontecimiento histórico importante atrajo a los escritores, la huida de ʿAbd al-Raḥmān I (El Sacre) desde Oriente hasta al-Andalus, reuniendo a las tribus árabes y formando un reino espléndido que realizó el sueño de muchos árabes.

Maḥmūd Taymūr escribe una obra basada en la historia de este líder que se titula Ṣaqr Qurayṣ ("El Sacre de Qurayṣ"), destacando la gloriosa tarea que llevó a cabo durante su reino

<1> Ma'sāṭ al-Andalus... pág. 3-4

<2> Al-Manṣūr... pág. 111.

en al-Andalus. En el prólogo de la obra escrito por Zakī Ṭulaymāt dice:

"La trayectoria del Sacre forma una epopeya única que no tiene igual en la historia árabe. Una epopeya gloriosa que alaba la lucha de un hombre por formar un estado y que engendra la esperanza y la extrañeza... Los libros de historia hablan detalladamente de su trayectoria demostrando la magnitud de sus esfuerzos haciendo la historia de los árabes y cambiando su destino... y luego calla la historia y no dice nada más". <1>

Esos hechos singulares que llevó a cabo el Sacre son un motivo de orgullo y gloria que el mundo árabe al igual que el autor espera impacientemente.

La elección de un hecho o personaje histórico por parte del dramaturgo, es puramente personal, es decir, que el gusto, la admiración o la simpatía que siente el autor hacia cierto personaje es el motivo de tal elección. Por lo tanto el acierto o el fracaso de su cometido queda pendiente de la forma de interpretar y presentar dicho personaje o tal acontecimiento.

Hemos venido repitiendo las ventajas que le ofrece la historia al dramaturgo a la hora de escribir el drama histórico. Un estudioso piensa que "las realidades históricas pierden sus límites de tiempo y espacio, y esto ayuda al dramaturgo a distinguir y elegir de esta materia prima, la parte que servirá sus propósitos". <2>

<1> Saqr Qurayš... pág. 3-5.

<2> Ibrāhīm Dardīrī, Turātunā al-ʿarabī fī-l-adab al-masrahī al-hadīth ("Nuestra tradición árabe en el teatro moderno"). Yāmiā al-Riyāḍ, Arabia Saudí, 1980.

Pero habría que señalar que el autor para no caer en una interpretación tradicional, narrando los sucesos históricos más o menos como sucedieron en la historia, tendría que enriquecer su creación artística y literaria, dando a sus personajes y acontecimientos unas dimensiones más amplias, modernas y vincularlos con el presente que es la parte más interesante para el espectador. Este, seguramente, va al teatro no para ver una obra que le narra la historia, sino para oír algo que le estimule y provoque. Esa condición le da al autor una vasta libertad en tratar su tema. Dice Buero Vallejo a este respecto: "Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla, reinvención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos". <1>

Vallejo nos pone a "Madre Coraje" de Brecht como ejemplo, observando que en esta obra, a pesar de que nos revele los acontecimientos históricos y sociales de la guerra de los 30 años, no vemos entre sus personajes ni tan siquiera uno de procedencia histórica.

Muchas de las obras teatrales históricas comentadas, como ya hemos visto, han quedado pegadas a la historia sin poder separarse de ella, por lo tanto su eficacia quedó muy reducida. En cambio, vimos como algunas de ellas han creado situaciones nuevas, dimensiones amplias y una eficacia considerable al tratar el tema histórico. Entre estas podemos mencionar Juicio del hombre que no luchó, de Mamdūh 'Adwān; en esta obra, como ya hemos señalado en su comentario, su autor ha podido despertar y

<1> Antonio Buero Vallejo, "Acerca del drama histórico". Revista Primer Acto, nº 187 (1980-1981), Madrid, pág. 19.

estimular al espectador, animándole a tomar parte de un modo u otro, para frenar la injusticia que ha elegido sus víctimas de entre seres inocentes. Por consiguiente el drama histórico ha sido un medio para paliar, generalmente, los fenómenos de la injusticia. no obstante, no dudamos en la utilidad de las palabras de un estudioso que dice a este respecto:

"Para el dramaturgo, la historia no es sino un enorme depósito de víctimas. Víctimas de muy distinta naturaleza y circunstancia, pero todas igualmente atropelladas por el curso de los hechos, ya se trate de luchadores armados por la libertad, ya de heterodoxos clandestinos o minorías marginales".

<1>

<1> Domingo Miras, "Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia". Revista Primer Acto, nº 187 (1980-1981), Madrid, pág. 23.

Capítulo 4 :

Analogía y fidelidad entre las piezas teatrales y el turāt.

La propia historia es una más de las fuentes de al-turāt en la que se inspiran los dramaturgos, aparte de otras como los cuentos populares, la religión, las creencias populares, las costumbres, etc...

Evidentemente, cualquier dramaturgo que elige su tema de la historia, se dirige a algún acontecimiento que tiene cierta importancia dentro del pasado histórico, para luego vincularlo con el presente, con la actualidad, porque en el caso contrario la pieza teatral sería como una especie de documento histórico paralizado y desvinculado de nuestras vidas.

"El dramaturgo no copia la historia, sino que elige de ella sucesos importantes que constituyen etapas de transformación en la vida de las naciones o de los individuos, considerando que el arte es una elección que vincula tales sucesos a través de una visión personal y una postura ideológica, social y política. De esta forma tiene una visión nueva que mantiene en sus líneas generales los acontecimientos pasados y al mismo tiempo contiene la realidad del presente". <1>

En este sentido se puede afirmar que la tarea del dramaturgo consistirá en elaborar una fórmula equilibrada en la que el pasado y el presente estén al mismo nivel; es decir, que

<1> Aḥmad al-ʿAsrī, "Mafhūm al-baṭal al-trāyīḍ fī-l-masrah al-ṣīʿrī" ("El concepto del héroe trágico en el teatro poético"). Revista al-Bayān, n.º 259, Kuwait, octubre 1987, p.59.

ni el pasado prima sobre la actualidad, hasta reducir la obra en pura crónica histórica, ni el presente predomina sobre el pasado de manera que lo convierta en un elemento insignificante dentro de la pieza teatral. Sólo de este modo, el dramaturgo puede escribir una obra histórica que puede tener algún valor literario y dramático.

Se sabe que en una pieza teatral, lo más difícil es la creación de los personajes, perfilarlos y caracterizarlos, aparte de la acción y su desarrollo, pero el dramaturgo que elige su tema de la historia puede superar esas dificultades si practica su trabajo con inteligencia y habilidad, beneficiándose de los hechos y personajes históricos completos. En este caso no le falta más que un toque artístico para hacer revivir esos personajes y renovar tales hechos, intentando realizar lo que denominamos "fórmula de equilibrio", vinculándolos con la realidad y la vida actual.

Nadie exige al dramaturgo que mantenga la historia tal cual y respete rigurosamente sus acontecimientos y personajes, porque así se anula el arte y desaparece la necesidad de utilizar la historia y el hecho de la inspiración en sus fuentes, sino todo lo contrario: el dramaturgo tiene un amplio marco de libertad para reformar y cambiar la realidad histórica dentro de los límites admitidos, sin ningún cambio radical o deformaciones.

Por otro lado el tema histórico, en alguna medida, le da a la pieza teatral un aire majestuoso que atrae al espectador o al lector de una manera particular: "Cuando la tendencia materialista empezó a vencer la fe y se apagó la devoción, los héroes mitológicos e históricos sustituyeron a los santos con su heroísmo que acariciaba la imaginación de los pueblos y

provocaba sus sentimientos". <1>

LA FORMA DE UTILIZAR AL-TURAT

Cada dramaturgo trata al-turāt a su manera, según su formación, su visión histórica, social, cultural y política, según su comprensión de la fuente de la que toma su tema y según su capacidad artística, por lo cual vemos que de un solo tema tratado por dos dramaturgos surge una versión diferente y a veces opuesta.

Hemos visto que algunos escritores trasladan al-turāt tal y como es en su origen, ya sea de la historia, de la mitología o de origen popular, es decir copian al-turāt sin ningún cambio y sin ningún aire moderno. Otros practican algunos cambios pequeños quitando o añadiendo algún hecho o personaje secundario, procurando mantener una relación con el presente o mejor dicho extender un puente de unión que vincule los dos extremos. Y hay un tercer grupo que lo trata con más dinamismo y libertad, que solamente respeta sus rasgos generales y sus líneas más marcadas, realizando bastantes cambios y manipulando su esencia para ponerlo al servicio de la actualidad. En las páginas siguientes veremos cada una de esas tendencias, partiendo de las piezas comentadas:

1.- Copiar al-turāt:

Se trata de las piezas que se ajustan a la fuente de una manera estricta, dibujando los personajes y desarrollando los hechos coincidiendo con las crónicas históricas hasta los más

<1> Leon Chancerel, Tārīj al-masrah ("La historia del teatro"). Traducción de Jalīl Saraf al-Dīn y Nu'mān Abāza, Mansūrāt 'Uwaydāt, Beirut, 1960, 1ª ed., pág. 57.

pequeños detalles, sin proporcionarles ningún tipo de símbolos de espíritu moderno. En tal caso, los dramaturgos quizá intenten dar a conocer un aspecto cultural y de conocimientos del tema que tratan, pero esto, en realidad, no es un motivo suficiente para tratarlo de esa manera debido al escaso valor dramático y social, porque el teatro es, según Brecht "un medio para cambiar el mundo" y no sólo un aspecto cultural. Y en el caso contrario sería un teatro paralítico sin relación con la vida y con la sociedad.

Una pieza de estas características es al-šāir wa-l-suʿlūk ("El poeta y el bandolero") de Muḥammad Mubārak que escribe casi una biografía manteniendo las crónicas conocidas sobre el protagonista, el poeta ʿUrwa, sacando sus datos del libro Kitāb al-Aḡānī de al-Aṣḡahānī, siguiendo paso a paso la historia y la vida de este poeta. El propósito del autor, en realidad, no es sino registrar al-turāt, destacar alguna parte positiva y corregir algunos conceptos equivocados formados sobre él, encontrando su fin en la historia de este poeta: "a pesar de que algunos han podido deformar la imagen de los árabes preislámicos, negándoles cualquier virtud... a pesar de eso vemos que algunos factores positivos y reales se les escapan, a aquellos rencorosos y que destacan dentro de los montones de mentiras". <1>

El mismo autor hace también una copia o semicopia de la historia en su segunda obra al-Mutanabbī, al-insān wa-l-qaḍiyya ("Al-Mutanabbī, el hombre y la cuestión"). Sigue una a una las crónicas conocidas sobre la vida de este poeta, por lo tanto

<1> Al-Šāir... del prólogo... pág. 7.

podemos decir que el autor escribe un tipo de biografía sobre el poeta. Hemos mencionado los libros consultados por el autor, de los que saca sus datos e incluso a veces expresiones y frases en concreto. Y como consecuencia no se puede hablar de ningún tipo de recreación de al-turāt, o de la historia, porque todo queda limitado dentro de las fronteras del pasado y así pierde su atractivo, sobre todo para los que conocen ya la historia del poeta y protagonista.

Se incluye dentro del mismo marco de copiar al-turāt la pieza televisiva de ‘Abd Allāh Šagrūn, Tawq al-Hamāma ("El Collar de la Paloma") que mantiene exageradamente el texto de Ibn Ḥazm, del cual no hace más que ponerlo en escena o escenificarlo. Este tipo de piezas tiene un valor muy limitado por su incapacidad de superar las barreras o las fronteras del pasado y no adquirir un sentido moderno.

Wallāda de ‘Alī ‘Abd al-‘Azīm, es otra copia fiel de la historia de Wallāda e Ibn Zaydūn, que trata el autor con gran cuidado como si temiera salirse del marco histórico. Sin duda hay unos pequeños cambios en los personajes y hechos históricos, pero son, en realidad, mínimos, por lo tanto esa obra se puede denominar como una inspiración histórica limitada, que utiliza al-turāt y la historia sin poder resucitarlos, ni tratarlos bajo la sombra de una ideología moderna, por lo cual no añade ni proporciona ninguna novedad que normalmente el espectador o el lector esperan de una pieza basada en al-turāt.

Las mismas observaciones se pueden aplicar para Wallāda wa Ibn Zaydūn aw wafā' fī-l-Andalus ("Wallāda e Ibn Zaydūn o fidelidad en al-Andalus") de ‘Abd al-Razzāq Karabākā, que mantiene el marco histórico sin hacer ningún cambio importante, y como el anterior, sus protagonistas quedan muy limitados,

carentes de características modernas y actuales.

Al-Ḥallāy, de ‘Adnān Mardam Bek, es otra obra que se limita al pasado, a la historia, sin superarla ni envolver el personaje del protagonista ni los hechos con un aire moderno. Al-Ḥallāy podría ser un símbolo vivo para los líderes o intelectuales oprimidos, si el autor lo hubiera tratado con más profundidad y con más dramatismo, pero al no poder insuflar una nueva vida en él ni darle unas dimensiones diferentes le deja anquilosado en aquellos tiempos remotos.

Un texto de Avicena y otro parecido de al-Gazālī, son las fuentes de Qāsim Muḥammad en su pieza Risālat al-Tayr ("La risala del pájaro"). A pesar de las connotaciones y símbolos que puede tener su pieza, observamos una gran semejanza entre ésta y la fuentes en que el autor se inspira. Es casi de una fidelidad total, en la que utiliza frases y expresiones copiadas literalmente de tales fuentes.

Y por último, un texto de Las Mil y Una Noches es la fuente de al-Bāb ("La puerta") de Yūsuf al-Ṣā'ig, que introduce unos cambios respecto a la fuente, pero tan insignificantes que la obra parece un hecho paralizado, un cuento fantástico que carece de factores dinámico que puedan vincularla con la actualidad y con la vida y sociedad modernas.

2.- Alternancia entre copiar al-turāt y trasladarlo al presente:

Algunos dramaturgos, aunque tengan como fin utilizar al-turāt y trasladarlo al presente, no aciertan del todo, porque sus intentos no tienen la fuerza suficiente para superar con el éxito preciso las fronteras y barreras del pasado y no llegan a darle una visión moderna.

En este caso, los dramaturgos no mantienen los detalles originales, pero sí los hechos y personajes fundamentales, introduciendo algunos cambios y añadiendo personajes cuando es preciso, intentando trasladar todo el conjunto a la actualidad, aunque como ya hemos dicho con poco éxito generalmente.

Al-Sarāra ("La chispa"), de Ma'add al-Ŷubūrī es una pieza de esas características, cuyo autor introduce algunos cambios en relación con la historia, particularmente en lo que se refiere al protagonista al-Nu'mān. El autor lo representa como un rey muy valiente en su relación con Cosroes II, lo que contrasta con los libros antiguos que hablan de la historia de ese personaje. Sabemos que las circunstancias políticas actuales de Iraq y del mundo árabe y su relación con los persas están enfocadas de una manera subjetiva, y tienden a animar cualquier tipo de orgullo árabe y la humillación de los persas. Aunque los escritores inventen o deformen la realidad de la historia son apoyados por los regímenes a que pertenecen. Pero afortunadamente esas deformaciones no pueden, de ningún modo, resistir la mirada objetiva de cualquier investigador, espectador o lector ilustrado.

Muḥammad Mubārak, en Umru' al-Qays, sigue la misma línea del anterior, haciendo hincapié en el factor nacionalista, cambiando algunas crónicas conocidas sobre el protagonista, el poeta Umru' al-Qays, para que coincida con la tendencia política árabe en general. Este cambio se refiere a la ayuda que pide a las tribus de Yemen según el autor de la pieza, y a César según algunas crónicas de la historia, para luchar contra los asesinos de su padre, el rey de los Banū Asad, que fue asesinado por su propio pueblo.

En Tāriq al-Andalus ("Tāriq de al-Andalus") de Taymūr, el autor es fiel a las crónicas de la historia en cierta medida, pero practica algunos cambios que resultan a veces ridículos y superficiales, que no tienen ninguna importancia. Por ejemplo, inventa el tema del casamiento del protagonista Tāriq con Florinda, hija de Julián el godo. Otro invento de esta índole es la puesta en libertad del conde Gómez una vez tras otra, a pesar de todas las señales de enemistad que demuestra hacia el protagonista en particular y los árabes y musulmanes en general. Sin duda, el autor intenta a través de esos hechos destacar las características positivas del protagonista, pero desafortunadamente los acontecimientos de la obra parecen cuentos para niños, que no convencen de ninguna manera al espectador o lector conscientes.

Por último Aḥmad Šawqī en Amīrat al-Andalus ("La princesa de al-Andalus") mantiene con fidelidad la mayor parte de los personajes y acontecimientos que aparecen en crónicas y los representa tal y como están en las fuentes históricas, sin analizar ni comentar las circunstancias.

Pero el autor se olvida de las causas fundamentales de la desgracia de al-Muṭamid y la desaparición de su reino, cuyas causas para los historiadores fueron su dedicación a las diversiones, el descuido del pueblo y sus asuntos graves y las circunstancias difíciles, por lo que Yūsuf b. Tāšfīn consultó a los alfaquies de Oriente y de al-Andalus para conquistar al-Andalus. "Ellos, junto al pueblo, le apoyaron, quejándose de la conducta de los Reyes de Taifas, y le provocaron para derrocarlos. Esos alfaquies estaban encabezados por Abū Yaʿfar b. al-Qulayʿī, cadí de Córdoba, que cruzó El Estrecho para

encontrarse con b. Tāsfīn y avisarle sobre los Reyes de Taifas".
<1>

El acontecimiento que inventa el autor y que no tiene su origen en las fuentes históricas, es el del casamiento de Buṭayna, hija de al-Muṭamid con su novio Ḥassūn en la cárcel de Agmāt.

También se olvida del papel real de su mujer, al-Rumaykiyya, de la cual "los libros de histoira hablan como factor y causa de la furia del pueblo contra al-Muṭamid contribuyendo al derrocamiento de su reino ante los almorávides, ya que ella era conocida por su pomposidad en compensación a su dura vida de criada. Ella tenía mucha influencia sobre su marido el cual no le rechazaba ninguna petición. Pero Šawqī olvida este papel, conformándose con la descripción de su inteligencia, fidelidad y simpatía, destacando sus intentos para aliviar la desgracia de su marido en la cárcel". <2>

A pesar de estos cambios, la obra en realidad queda muy limitada y aunque algunos críticos buscaron las semejanzas entre aquel pasado y la obra para vincularla con el presente, sus intentos fueron en vano por no tener la suficiente fuerza para alcanzar las fronteras de la actualidad.

3.- La utilización de al-turāt y su traslado al presente:

Un número elevado de los dramaturgos que se inspiran en al-

<1> Jalīl Ibrāhīm al-Sāmarrā'ī, ʿAlāqāt al-murābiṭīn bi-l-mamālik al-isbāniyya bi-l-Andalus wa bi-l-duwal al-islāmiyya, ("Las relaciones de los almorávides con los reinos españoles en al-Andalus y con los estados islámicos"). Dār al-Ḥurriya, Bagdad, 1985, pág. 157-158.

<2> Ibrāhīm Dardīrī, Turātunā al-ʿarabī fī-l-adab al-masrahī, op.cit... pág. 107.

turāt, tienen como fin trasladarlo, y vincularlo a las circunstancias actuales, enfocando sobre él una luz moderna y cargándolo con símbolos y nuevas dimensiones que expresan nuestras preocupaciones, deseos y ambiciones.

De antemano decimos que pocos de ellos logran totalmente sus fines y el resto se queda a mitad del camino, aunque con la virtud de intentarlo de un modo u otro.

Es preciso decir que los autores, en este caso, tratan al-turāt, las fuentes y la historia con más libertad, practicando cambios que a veces son muy considerables, formando los acontecimientos de una manera nueva bajo un concepto social o político, haciendo hincapié en algún factor que cobra importancia para la sociedad o simplemente para el propio autor.

Una de esas obra es Muhākama al-rayūl al-ladī lam yuhārib ("Juicio del hombre que no luchó") de Mamdūh 'Adwān, que toma como marco histórico la conquista por los tártaros de Oriente Medio y en concreto de Iraq. Este es el único elemento histórico que escoge el autor sacando los personajes y acontecimientos de su imaginación, teniendo siempre en cuenta la realidad y la situación política del mundo árabe, condenando indirectamente a los causantes y a los culpables. Es la historia del pobre individuo Abū al-Šukr, injustamente tratado y acusado por las autoridades, incapaces de luchar contra los enemigos que cada día avanzan más en sus territorios, y que solamente son capaces de explotar y aplastar a los ciudadanos echándoles la culpa de su derrota. Esta visión de al-turāt es totalmente moderna y, a través de ella, el autor intenta poner en solfa la política árabe y la crueldad de sus autoridades.

Podemos afirmar que el autor acierta en su elección y en su trato, reviviendo y modernizando un acontecimiento histórico,

proporcionándole unas dimensiones vivas y ricas.

Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr en Ma'sāt al-Ḥallāy ("La desgracia de al-Ḥallāy") realiza varios cambios para lograr sus pretensiones; insiste en el papel social de este filósofo demostrando que sus ideas sociales y su preocupación por la sociedad fueron la causa de su muerte, y no como dicen las crónicas históricas por desacuerdos filosóficos.

Vemos el conflicto mental junto al conflicto dramático en la obra:

- «¿Acaso levanto mi voz o levanto mi sable? ¿qué elijo? ¿qué elijo?» <1>

Sin duda elige la lucha contra la injusticia, junto al pueblo que sufre el maltrato de las autoridades.

Maḥmūd Diyāb en Bāb al-Futūḥ ("Puerta de Apertura") introduce una nueva vida en la conocida historia de Saladino, inventando nuevos personajes y acontecimientos para modernizarla. La rica imaginación de Diyāb crea el personaje de Usāma que simboliza al intelectual, cuyo libro Bāb al-Futūḥ contiene su ideología, de la que carece Saladino.

Y así vemos que el autor no se preocupa por las realidades de la historia porque ese no es su propósito, y en cambio sí se preocupa de la actualidad y de la crisis del intelectual árabe actual.

Por otro lado, el autor no sigue los pasos de la historia que presenta a Saladino como un líder sagrado e impecable, sino que, a su juicio, es un líder que puede cometer errores y a

<1> Ma'sāt al-Ḥallāy... pág. 547.

veces errores peligrosos, como por ejemplo, estar separado del pueblo por un muro de oportunistas e interesados que impiden que le llegue cualquier tipo de quejas o deseos del pueblo.

Al-Šarqāwī en Ṣalāḥ al-Dīn (al-Nasr al-Aḥmar) ("Saladino, el Aguila Roja") que también se inspira en la misma historia de Saladino no escribe una biografía sobre el protagonista, ni siquiera se preocupa por la sucesividad de los acontecimientos de la historia, porque sus fines van mucho más allá de esos límites representando a través de Saladino la crisis del gobierno y los gobernantes, aparte de otros temas de menor importancia, como la relación del intelectual con el gobierno. Son temas muy actuales y vivos, especialmente en el mundo árabe, donde están muy marcados estos problemas. Vemos también que el autor destaca un factor interesante, que es el olvido por parte de algunos gobernantes de los enemigos más cercanos y más peligrosos, que les rodean para servir sus propios intereses.

En Dīwān al-Zanġ ("El gobierno de los Zanġ, "los negros") su autor, al-Madanī, trata la historia de igual manera, tomando como tema la revolución de los negros, que duró más de catorce años en la segunda mitad del siglo IX, encabezada por el líder 'Alī b. Muḥammad, que reunió a los esclavos y explotados por comerciantes y terratenientes en el sur de Iraq. De esta revolución podríamos decir que fue un levantamiento por la igualdad y por los derechos sociales en primer lugar. Pero al-Madanī le da otras dimensiones, haciendo hincapié en los cambios políticos y sociales que suceden en los países del Tercer Mundo, analizando el comportamiento de los dirigentes y miembros de la revolución que cometen graves errores en la práctica, apareciendo los propios intereses aparte de los desacuerdos entre miembros. Todo esto contribuye a destruir internamente la

revolución acusando su fracaso, por lo que el autor declara: "yo soy el autor de Dīwān al-Zanġ... escribí esta obra a la luz de las revoluciones y golpes de estado que han sucedido y suceden en nuestra época, en la segunda mitad del siglo XX, en muchos países del Tercer Mundo". <1>

Dentro de la misma línea Nūr al-Dīn Fāris trata la misma historia en Ġidār al-qaḍab ("El muro de la ira"). Partiendo de los acontecimientos históricos, forma una nueva historia de características modernas, poniendo énfasis en el tema de las fuerzas políticas que luchan años y años contra los gobiernos tiranos, exponiendo unos lemas de aspecto humano y defendiendo teóricamente los derechos de los pobres. Pero nada más llegar al poder, se olvidan de sus principios convirtiéndose en nuevos verdugos confiscando los derechos del pueblo. Aparecen también las discrepancias y las ambiciones entre las autoridades que al final causan el fracaso de la revolución.

Qāsim Muḥammad en Šujūs wa-aḥdāt min maġālis al-turāt ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado"), se inspira en la historia de Bagdad a finales del siglo IV de la Hégira, finales del siglo X de C., cuando los artesanos y trabajadores se levantaron contra los buwayhīs, por las difíciles circunstancias en que vivían. Pero el autor no tiene ninguna intención de escribir una obra documental histórica, contando las trayectorias de los personajes o su biografía; en cambio, sí tiene intención de destacar algunas características y aspectos de la política actual, como el tema del colonialismo, los crueles remedios de los gobiernos para

<1> Dīwān al-Zanġ... pág. 87.

reprimir al pueblo y los recursos que toman las autoridades contra los disturbios populares. Se puede confirmar que el autor utiliza la historia como una máscara para tratar nuestros problemas y los asuntos sociales y políticos en general.

El mismo autor, en su segunda obra Bagdād al-azal bayna al-^âyidd wa-l-hazl, ("La eterna Bagdad entre la serenidad y la burla") entremezcla los tiempos y los lugares creando un dinamismo entre el pasado y el presente, revistiendo al Bagdad del presente de un ambiente clásico. La obra está representada en forma de un zoco árabe antiguo, con todas sus actividades, compraventa, reuniones culturales y poéticas, discusiones y competencias. Pero en realidad, este zoco es también una actividad moderna y contemporánea que demuestra la naturaleza humana, la injusticia extendida por todos lados y las diferencias sociales. Todo esto el autor lo trata con mucha maestría, criticando los aspectos negativos, sociales y políticos de nuestros tiempos.

Bagdad también es el lugar elegido por Wannūs para desarrollar la acción dramática de su pieza Mugāmara ra's al-mamlūk ^âYābir ("La aventura de la cabeza del esclavo ^âYābir"). Parte de la historia, pero tratándola con mucha libertad, practicando grandes cambios para modernizar los acontecimientos, teniendo en cuenta la situación actual del mundo árabe, las luchas por el poder, el papel de los oportunistas, las desgracias de las masas y de la clase popular que sufre el mayor daño a causa de las ambiciones ilegales de sus gobernantes. El autor subraya estos aspectos en su pieza partiendo de algunos acontecimientos históricos que son más bien imaginados por él, porque ni siquiera menciona la época exacta ni los nombres de una manera concreta. Lógicamente a él le interesan las

circunstancias del presente, que quiere destacar a través de aquellos oscuros días en la antigüedad.

Uno de los dramaturgos que ha tratado la historia con más libertad es al-Māgūt en al-Muharriy ("El Bufón") que se comunica con la historia de una manera muy especial, ridiculizando la conducta de algunos personajes históricos "sagrados" como Hārūn al-Rašīd y `Abderrahman I. Se observa que de la histoira solamente extrae los nombres de esos personajes, porque en realidad lo que le importa es condenar nuestro presente, a nuestras autoridades, intelectuales y ciudadanos por los graves errores que cada uno de ellos comete a diario. Trata fundamentalmente el problema del poder y la relación de los gobernantes con los gobernados. Al autor no le preocupa la fidelidad histórica de ningún modo, ya que es mínima o nula, así pues él da una visión nueva y distinta de ella burlándose al hacer comparaciones entre el pasado y el presente.

Al-Madanī se inspira en un texto de al-Ŷāḥiẓ y escribe al-Tarbī' wa-l-Tadwīr ("Lo cuadrangular y lo redondo") yendo mucho más allá del propio texto para condenar a la clase burguesa a través de Aḥmad b. `Abd al-Wahhāb, ridiculizándole como falso intelectual que adquiere importancia a través de su relación con las autoridades y no por su talento o capacidad personal. en cambio, el lector descubre la notable importancia y el talento agudo de su rival al-Ŷāḥiẓ como un verdadero pensador e intelectual, desamparado por las autoridades, cuyo único capital es su ciencia y su humildad.

Al-Šarqāwī en al-Ḥusayn tā'iran wa-l-Ḥusayn Šahīdan ("al-Ḥusayn revolucionario y al-Ḥusayn mártir"), aunque mantiene la historia y el asesinato del protagonista, hasta cierto punto, le da una dimensión social en la que el poder, como tal, no es su

fin, sino el cambio político y social que implica la justicia y la igualdad. Es como cualquier revolucionario en la actualidad fiel a sus principios, luchando por ellos hasta el final. En resumen, este personaje histórico encarna, como así lo ha querido el autor, la voluntad del hombre libre en todos los lugares y tiempos.

Al-Bayātī elige, de la historia del Oriente, a un gran genio, al-Jayyām, en su pieza Muhākama fī Nisābūr ("Juicio en Nisapur") para cargarle de una misión política y social contemporánea muy importante para luchar contra los conceptos equivocados establecidos por los gobiernos o por las sociedades. Reconocemos que el autor respeta las líneas generales de la historia, pero pesar de eso enriquece las características de su protagonista con gran variedad de símbolos y facetas que se encuentran en esa pieza. Al-Bayātī procura establecer una comunicación auténtica y sólida entre el pasado, al-turāt, y el presente, las circunstancias contemporáneas, dice en un manuscrito:

"La modernidad es la expresión de la conciencia colectiva de la nación, a través de los géneros literarios más comunicativos con al-turāt y modernos a la vez en su creación. Es decir, si al-turāt con todas las transformaciones fuera el padre de la modernidad, la madre sería la época del poeta con toda la creación universal. La ruptura con la época no constituye modernidad, sino una caída en el clasicismo copiadore, y la ruptura con al-turāt no realiza la comunicación entre el texto y los conocimientos creadores, existentes en la inconsciencia del público, como una correspondencia estética modificable

según las medidas de la modernidad". <1>

Al-Bayātī procura forjar en su pieza este tipo de comunicación reviviendo la historia y creando un espíritu que supere los límites de los lugares y de los tiempos.

Así pues, el autor hermana esas épocas por la semejanza que las caracteriza, destacando la tragedia del hombre, del pensador o de la misma existencia.

Por último, es digna de mención la pieza de Yūsuf al-‘Ānī, al-miftāh ("La llave"), que toma una canción (relato) popular como fuente, de la cual saca mucho provecho para su sociedad siguiendo los pasos de la canción, llenándola de símbolos modernos, destacando algunos propósitos sociales.

El relato en sí mismo es muy sencillo, representando las sucesivas etapas de un suceso, o mejor dicho son unas promesas que no llegan a cumplirse. Pero al-‘Ānī carga su pieza con nuevos sentidos y conceptos a través del viaje de los tres protagonistas; el matrimonio Ḥayrān y Ḥayra y el cuñado Nawwār, en el que se entremezcla el pasado mágico y fantástico con el presente, subrayando una idea fundamental: para que el ser humano consiga la meta que desea tiene que elegir el camino recto, aunque suponga riesgos y dificultades.

Esta última forma de utilizar al-turāt se trata de un teatro claramente político, con sus objetivos y sus tendencias. Las raíces de este teatro, según Piscator, "penetran hasta fines del siglo pasado. En este tiempo vemos irrumpir nuevas fuerzas en la situación espiritual de la sociedad burguesa, que la cambian de modo definitivo conscientemente o por su sola

<1> Al-Bayātī y Muḥyī al-Dīn Ṣubḥī, Hiwār dātī ‘abra al-‘ajar ("Monólogo a través del otro") (Manuscrito), pág. 116.

existencia y, en parte, enalteciéndola. Estas fuerzas venían de dos direcciones: de la literatura y del proletariado. Al cruzarse ambas, nace en el arte una nueva idea: el naturalismo, y en el teatro una nueva forma: la Volksbühne (Teatro del pueblo)". <1>

Es obvio que la situación política, social y económica del pueblo árabe, especialmente durante las dos últimas décadas ha sido muy cruda y difícil, y diríamos que la derrota árabe del 67 ha marcado el inicio de esta complicada etapa, por la que hubo muchas acusaciones entre los gobiernos y el pueblo; cada uno achacando la culpa al otro, acusándose mutuamente de ser la causa de tal derrota. Esta profunda herida con todos los fenómenos negativos que la acompañaron, tuvo una consecuencia "positiva", la de agudizar la conciencia de los intelectuales y despertar las almas de muchos escritores que desde entonces no han dejado de criticar directa o indirectamente todos los factores que contribuyeron a llevar al pueblo árabe a esta difícil situación.

Esta crítica se ha visto más en el teatro, donde la participación del público es directa y más eficaz. Y en este género, precisamene, hemos visto muchas obras que contienen mucha política y poco arte. Y para mencionar algunas podemos destacar: al-Muharriy ("El mamarracho") de al-Māgūṭ, y Muhākamat al-rayul al-laḍī lam yuhārib ("Juicio del hombre que no luchó") de Mamdūḥ 'Adwān, y Bāb al-Futūh ("La puerta de aperturas") de Maḥmūd Diyāb...

Estas obras, entre otras, llegan a ser un teatro provocador

<1> Piscator Erwin, Teatro político. Ed. Ayuso, pág. 29, Madrid, 1976.

y no en vano han sido prohibidas en varios países árabes durante algún tiempo.

Sin duda, uno de los propósitos de este teatro es el cambio político y social: "el teatro político no delimita su función a representar la realidad que vive la sociedad, sino que va más allá, intentando dirigir esa sociedad y cambiarla. Es un instrumento de la revolución social que provoca el cambio". <1>

El teatro político ha cobrado su auge y su fuerza en la mayoría de los países árabes, debido a la semejanza de las circunstancias que viven estos países. Pero es preciso tratar el tema con bastante cuidado porque algunos de estos países cuyos gobiernos han aprovechado estas tendencias a su favor, convirtiendo al teatro en portavoz propagandístico propio, tratando temas políticos regionales o nacionales árabes de una manera ingenua que falsifica la realidad y envenena la conciencia de los espectadores.

Por otro lado, existe una fuerte tendencia que procura analizar el ámbito político y social árabe, sacando a la luz todos los "trapos sucios" de las autoridades y de sus seguidores. No es por casualidad el interés demostrado por los directores del teatro árabe en general en Brecht y sus obras que muchas de ellas fueran representadas en más de un país árabe, entre las cuales podemos mencionar: "El círculo de tiza caucasiano", "Madre Coraje"... etc.

Y es bien sabido que su teatro "el teatro épico" con su distanciamiento junto a otras características es la mejor forma

<1> Aḥmad al-ʿAsrī, al-masrahiyya al-siyāsiyya fī-l-Waṭan al-ʿarabī ("La obra teatral política en el mundo árabe"). Dār al-Maʿārif, col. Iqra' n° 516, Egipto, 1985, pág. 47.

de tratar el tema político, intentando romper la barrera que separa el escenario del público.

Estas dos características; la de los temas políticos y el acercamiento entre el escenario y el público han sido un hallazgo valioso para el teatro árabe que buscaba su camino para tratar los temas que le preocupaban como el tema de la Libertad, la Identidad Nacional, la Independencia...

Y para ser justos tenemos que señalar que el teatro árabe se ha interesado siempre por los temas políticos, aunque, antes en menor grado que en la actualidad. Uno de los pioneros ha sido el egipcio Ya'qūb Ṣanū', nacido en El Cairo en 1839. Este artista ha sido una de las figuras teatrales más importantes del siglo XIX. Intentó hacer del teatro una escuela para despertar al pueblo. El sólo hacía de dramaturgo, director y actor al mismo tiempo, y sus obras de personaje único han minado en la conciencia del pueblo egipcio.

Por lo que lleva a un investigador a decir que Ṣanū' "con su vista aguda y a través de su experiencia en la vida artística en Italia, supo que el teatro era un instrumento eficaz para despertar a los pueblos. Y vio también que el pueblo egipcio en la época de Ismā'īl necesitaba a quien le despertara y abriera sus ojos, haciéndole ver las conspiraciones que se tramaban contra él, para advertirle del abismo por el que le dirigían. Por este motivo decidió fundar un teatro para divertir a este pueblo triste y para que sea como una tribuna para dirigir sus consejos nacionales y sociales". <1>

Algunos investigadores van más allá, considerando el

<1> Muḥammad Yūsuf Naẓm... op. cit. pág. 78.

teatro, en general hasta cierto grado, teatro político, pensando que la literatura casi siempre ha tenido un aspecto político, diciendo a este respecto: "cualquier obra teatral que conocemos contiene directa o indirectamente una ideología y un orden que forma el fondo ideológico, político, social y moral del conflicto del drama. Estos factores delimitan la dirección y el final de tal conflicto aunque sea un conflicto psicológico en primer grado". <1>

Aunque esta opinión es acertada en cierto modo, habría que delimitar el concepto del teatro político de una manera más restringida para no mezclar los conocimientos y conceptos que uno tiene de las cosas. En este sentido podemos decir que el teatro político es aquel que trata los temas relacionados directa o indirectamente con el poder o el sistema político y la relación del individuo o la sociedad con el gobierno. Esta definición nos lleva a descubrir más de un tipo de teatro político, ya que no es político únicamente aquel teatro de provocación y crítica que llama al cambio, sino que lo es también el teatro que señala los defectos y los errores en la práctica con el propósito de hacer una crítica constructiva teniendo en cuenta la necesidad de mantener el mismo régimen político pero con algunos cambios en el sistema o en la conducta política.

En lo que al teatro político árabe se refiere, vemos que la mayor parte de las obras son del primer tipo, es decir, son en mayor o menor grado teatro de provocación que llama al cambio

<1> Nihād Ṣalīḥa, al-masrah bayna al-fann wa-l-fikr ("El teatro entre el arte y el pensamiento"). Ed. al-Hay'a al-miṣriyya al-ʿamma li-l-kitāb, El Cairo, 1986, pág. 97.

político y social. Muchas veces se pueden observar estos factores entre líneas debido a la gran falta de libertad de expresión que hay en este pueblo al que los militares y su terrible sombra no dejan respirar.

En este tipo de teatro existe el peligro de tratar temas circunstanciales y pasajeros, de un interés e importancia limitados, pero este peligro puede ser evitado si el dramaturgo es capaz de convertir las preocupaciones privadas y personales en temas colectivos y generales, haciendo hincapié en los valores humanos en el sentido más amplio del término. Temas como la libertad, la justicia, la igualdad... etc., pueden ser lugares comunes para toda la humanidad y aparte de esto lo que cuenta es el talento del autor y su método de tratar su tema. Esta condición es fundamental, como sabemos, en cualquier creación literaria, porque es obvio que los temas mencionados anteriormente fueron tratados por miles de escritores; poetas, novelistas, dramaturgos... pero no todos han conseguido la magnitud de Brecht, por ejemplo.

En el teatro árabe ya hemos visto, a través de las obras comentadas en la primera parte, que el tema político ha sido uno de los mejores temas tratados por los autores árabes, en el sentido de la visión ideológica o la conciencia cultural que podemos detectar en sus obras, y no nos faltan ejemplos para mencionar, tal es el caso de 'Izz al-Dīn al-Madanī, Maḥmūd Diyāb, Qāsim Muḥammad, entre otros.

Capítulo 5 :

La técnica teatral.

Si cualquier actividad cultural o cualquier creación de los géneros literarios necesitara una teoría paralela, el teatro árabe la necesitaría más que cualquier otro género por ser una actividad nueva e importante dentro de la literatura árabe.

Hemos señalado que el teatro árabe, como tal, apareció a mitad del siglo pasado, por una clara influencia occidental asimilando el teatro europeo. Esta influencia se notaba en la forma, la técnica y la construcción, aunque se extendía a veces hasta el contenido, escogiendo temas que más bien preocupan al hombre europeo que al árabe.

Ciertamente, las piezas teatrales árabes han seguido paso a paso las técnicas teatrales occidentales, sobre todo del teatro clásico, manteniendo sus normas y reglas de una manera detallada y a veces exagerada, no admitiendo novedades o cambios que superaran las normas establecidas y conocidas, en concreto las del teatro aristotélico, respetando las tres unidades y la noble procedencia del protagonista junto a la majestuosidad de los otros personajes, los cuales destacan por su aire distinguido y altivo; al igual que el predominio de una sola atmósfera, es decir, nunca aparecen juntas la tragedia y la comedia en la misma pieza teatral.

Respecto a esta última norma tenemos un caso claro que demuestra la rigidez de la crítica hacia el teatro árabe. Este caso es el de Amīrat al-Andalus ("La princesa de al-Andalus") que desarrolla en su obra dos acciones a la vez, una trágica, la del destino de al-Mu'tamid derrocado y encarcelado, y la otra

alegre y dichosa, con lo cual la obra se convierte en una "tragicomedia". Esto fue causa de una dura crítica dirigida al autor. El célebre crítico Muḥammad Mandūr dice: "no podemos olvidar la incapacidad del autor al vincular el tema fantástico del amor con la tragedia histórica, y tampoco podemos olvidar la disminución del efecto psicológico que podría causar aquella tragedia islámica triste, sobre todo si esta disminución se realiza por un truco teatral extraño, casi ridículo, como es el casamiento de la princesa con su novio dentro de la cárcel de Agmāt, donde está al-Muʿtamid prisionero, convirtiendo la tragedia en una comedia o mejor dicho en una farsa..." <1>

Este no es el único caso, sino que cualquiera que no respetara las normas clásicas fue siempre causa de crítica por parte de los interesados por el teatro.

El teatro árabe entre el clasicismo y la modernidad

Técnicamente, el teatro árabe vivía y sigue viviendo una confusión total y una guerra incesante entre las corrientes literarias causando una perplejidad profunda entre los dramaturgos por una parte y los críticos literarios por otra.

Los dramaturgos, normalmente, utilizaban de una manera inconsciente la técnica convencional, aunque introducían de vez en cuando técnicas modernas del teatro épico, surrealista, absurdo... influidos por la cultura occidental y las corrientes de moda en cada época, por lo cual, las obras resultan, en general, superficiales, carecen de fundamento y lógica y las convierten en algunos casos en una mezcla inarmónica reuniendo

<1> Muḥammad Mandūr, Masrahiyyāt Šawqī, op. cit... pág. 104.

en sus piezas extremos, a veces, opuestos.

Pero a pesar de esto las normas del teatro clásico o el aristotélico han predominado de una manera general.

Un repaso rápido de las obras seleccionadas y comentadas nos demuestran por sus títulos la categoría de los protagonistas, de acuerdo con las normas clásicas que los distinguen por su procedencia semidivina de reyes, líderes y revolucionarios como: al-Ḥallāy⁴, al-Ḥusayn, al-Ḥurr al-Riyāḥī, al-Mu⁵tamid, Almanzor..

Aristóteles alude a la categoría del héroe de la tragedia, pensando que "debe ser un emir, rey o semidiós que cae en la desgracia no por una vileza y maldad que reside en él, sino por un error que comete, como Edipo". <1>

El conflicto está situado adecuadamente dentro de las relaciones humanas, entremezcladas y cruzadas, y las conspiraciones y conjuras, en muchos casos, conducen la acción teatral o dramática que llega al clímax y desciende al desenlace e incluso el espacio no se cambia en esas obras y si cambia es parcialmente.

Podemos mencionar varias obras que coinciden con esas normas convencionales, por ejemplo Samsū de Jālid al-Šawwāf, que empieza con una exposición que representa al protagonista entregado a la ciencia y ensimismado. En el acto segundo empieza la acción dramática con todas las conspiraciones dirigidas al protagonista; hay momentos decisivos y puntos críticos sobre todo en el acto tercero y cuarto, cuando muere su amada y le acusan de ser hereje e infiel, y al final, la acción empieza a declinarse cuando vence a sus enemigos, llega el desenlace

<1> Ḥasan al-Minnē⁶ī, al-trayīdia ka-namūday... op. cit. pág. 16.

rechazando el trono a pesar de que todas las circunstancias están a su favor, dedicándose a sus creencias y pensamientos.

Se observa que la obra sigue los pasos del teatro clásico en el cual la acción toma un camino recto con un comienzo, un punto crítico y nudo, desenlace y final. Además podemos ver que el espacio no varía en los actos porque todos se desarrollan en el Palacio Real. Aparte de lo que hemos visto no hay ningún tipo de distanciamiento, o elementos del teatro épico, absurdo, surrealista...

Podemos afirmar que muchas de las obras árabes, entre ellas las comentadas, siguen esas líneas, respetando las formas conocidas. Este es el caso también de Wallāda de 'Alī 'Abd al-'Azīm en cuyo primer acto se hace una exposición de las relaciones culturales y amorosas entre Wallāda e Ibn Zaydūn por una parte y entre estos dos y los demás poetas y autoridades por otra.

En el acto segundo la acción empieza con todas las complicaciones, conspiraciones y odios, sobre todo hacia los dos protagonistas.

En el tercer acto la acción llega a su punto crítico cuando los enemigos de Ibn Zaydūn consiguen convencer al emir de Córdoba para que encarcele al primero, dirigiéndole acusaciones falsas, y en el último acto tenemos el desenlace que es la huida de Ibn Zaydūn de la cárcel, el final del gobierno del emir de Córdoba y por último la muerte de Ibn Zaydūn.

Se ve en esta obra como se sigue una última recta, el conflicto, el desarrollo de la acción, el nudo y el desenlace, sin ningún tipo de intervención que corte su movimiento y vemos también que la acción dramática se desarrolla en un espacio limitado, en Córdoba, en los alcázares y palacios de los poetas y

las autoridades.

No obstante el autor quería beneficiarse de los resultados de los estudios psicológicos para analizar el personaje de Wallāda, pero a nuestro juicio no alcanzó este fin en su obra.

En Wallāda wa Ibn Zaydūn de Karabākā vemos, más o menos, los mismos acontecimientos y la secuencia rectilínea de los sucesos. El protagonista, Ibn Zaydūn, es el blanco de varias personas que le envidian por su talento y su buena relación con Wallāda, y de aquí parten las conspiraciones contra él hasta llevarle a la cárcel. Esto, en realidad, no es el único elemento del teatro convencional o el teatro dramático, sino que podemos ver muchos más; por ejemplo, el autor intenta, con el desarrollo de su acción dramática, envolver empáticamente al espectador, provocando sus sentimientos a través de varios acontecimientos como el de llevar a un inocente a la cárcel, atestiguar falsamente contra el protagonista o que algún personaje sufra daño sin merecerlo. Añadimos que la acción dramática desde su comienzo hasta el final se desarrolla en el mismo espacio, es decir, como la anterior, en los palacios de Córdoba. Pero en esta obra en concreto, hay un elemento que quizá la acerque al teatro épico, como es la utilización de canciones e himnos, como lazos de unión entre las escenas y como medio de comunicación entre los personajes. Excepto este elemento no vemos ningún otro que pueda vincularla al teatro épico o a cualquier otro tipo de teatro moderno.

Otro elemento del teatro dramático convencional que es la cuarta pared, tiene mucha presencia en esas obras, ya que la mayoría de ellas están escritas según la orden de separar el escenario del público, este público que no interviene en ningún momento en la acción dramática. Tampoco se permite al público

que descubra los trucos utilizados como la luz, el sonido y la música para representar la acción como una pura imitación y para que el espectador se identifique con los personajes y en la que dominen fundamentalmente. Tal es el caso de Tāriq al-Andalus y Sagr Qurayš, ambas de Maḥmūd Taymūr, que primero elige a sus protagonistas de la clase social alta, los cuales luchan con el destino, porque únicamente un personaje de este peso e importancia puede aguantar una lucha y un conflicto tan duros y difíciles, y segundo, el autor procura envolver empáticamente al espectador que participa con el protagonista deseando su victoria al final, es decir, apela a los sentimientos como factor elemental de la obra.

Por otro lado el autor, a través de sus dos obras y de acuerdo con las normas dramáticas convencionales nos comunican o transmiten las experiencias de esos personajes, esas experiencias tan ricas e importantes que pueden servir como ejemplo y lección para el espectador.

En Gurūb al-Andalus, ‘Azīz Abāza sigue los pasos de Aḥmad Šawqī creando teatro convencional, tanto en la estructura teatral como en la acción y su desarrollo y en los personajes, procurando alimentar nuestra imaginación por la abundancia de las sugerencias y los acontecimientos secundarios inventados por él, que carecen de realidad histórica, como la estancia de Aixa en Egipto buscando apoyo y ayuda para salvar el reino árabe de Granada.

Además el autor hace hincapié en el argumento, cargándolo de conceptos y acontecimientos que carecen de una buena estructuración y presentación.

Los recursos teatrales, de acuerdo con las normas clásicas, están ocultos, intentando perfeccionar la imitación de la acción

que es un propósito esencial de este tipo de teatro.

Otros propósitos caracterizan y marcan la identidad del teatro dramático, al que pertenecen la mayoría de las obras que hemos comentado. Este teatro "se considera como un medio de escape o evasión, entretenimiento, ilustración, cultura, literatura, belleza". <1>

Podemos ver estos casos en varios autores que poseen conceptos que coinciden con estas normas, como Qāsim Muḥammad que considera al teatro como un medio de divulgación de la cultura y los datos históricos. Otros como Yūsuf Idrīs lo consideran como una manera de escape de la vida y de los problemas, reuniéndose en el teatro...

Si buscáramos en el teatro árabe, las influencias del teatro moderno (no dramático) que se libera de una manera y otra de las normas aristotélicas, veríamos que la influencia más grande es la del teatro épico, introducido por Bertold Brecht (1898-1956), dramaturgo de tendencia marxista que pensaba que el teatro tiene una misión social importante que suponga un cambio en la vida. Se oponía al teatro dramático, rebelándose contra la ilusión y la empatía, condiciones teatrales de Aristóteles, que han dominado en el teatro occidental durante mucho tiempo.

Una de las características del teatro épico es desbaratar la emoción y lograr que el público siempre tenga conciencia de que está en el teatro. Ese fue el propósito de Qāsim Muḥammad en su obra Bagdād al-azal bayna al-ŷidd wa-l-hazl. En esta obra el autor no deja de recordar al público que está en un teatro:

«El actor 2º: - este zoco... es un teatro verdadero... un

<1> Edward A. Wright, op. cit., pág. 155.

teatro que tiene centenares de años, que ha quedado dormido entre las páginas de los libros y en las estanterías de las bibliotecas, más de mil años...

La actriz: - en este teatro.. el zoco... existe el mal y el bien... la verdad y la mentira, como en cualquier zoco... en cualquier lugar y en cualquier tiempo...

El actor 2º: - en él existen injustos y maltratados, ignorantes y tiranos...

La actriz: - respecto al teatro... sabéis que nuestros abuelos los bagdadíes eran igual que vosotros; me refiero a que igual que vosotros habéis venido a este zoco-teatro, ellos también conocieron muchas clases de placeres muy parecidos al teatro o a la actuación...»

<1>

La construcción de la obra tampoco coincide con el teatro dramático, ya que el autor divide su obra en dos grandes partes que no están subdivididas en escenas como vemos en el teatro convencional, y además la acción dramática no sigue una línea recta sino curva, con muchos acontecimientos secundarios que interrumpen la acción principal, como las historias de Aš'ab con al-kindī.

Los personajes no son de la clase social alta como emires y reyes, que exige el teatro convencional, sino que son gente de clase media o baja; vendedores, mozos, vagabundos, mendigos, ladrones...

Utiliza también el distanciamiento, como por ejemplo: ocurren algunos sucesos imprevistos, los actores se separan de

<1> Bagdād al-azal... pág. 9-10.

su papel entrando y saliendo del personaje que representan.

Consideran por otro lado, coincidiendo con Brecht y su teatro épico, el teatro como un medio social y revolucionario para cambiar la sociedad y el mundo, provocando al público y juzgándolo, pidiéndole que tome una postura ante el conflicto; por este motivo, el autor representa la obra en un zoco donde se mezclan los actores con el público que efectivamente toma parte en el desarrollo de la acción, eliminando por tanto la cuarta pared que separa el escenario del público.

El mismo autor en su segunda obra Šujūs wa-aḥdāt min maʿālis al-turāt ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado") introduce también varios elementos del teatro épico, dividiendo su obra en once partes o juntas (maʿālis) casi independientes; cada una de las cuales lleva un título distinto y aunque las une un tema principal, vemos que la acción no se desarrolla de una manera recta. El lo expresa en el prólogo diciendo: "esta exposición teatral contiene una materia dramática utilizada, no una secuencia de historias sobre un personaje, acontecimiento o junta (maʿālis). Las crónicas documentales y la historia están utilizadas aquí dramáticamente, mezclando varios acontecimientos en uno y varios tiempos en uno solo". <1>

También los personajes son en su mayoría de la clase media y baja; soldados, comerciantes, tamborileros, artesanos, escribanos, poetas...

No pretendemos de ninguna manera que este teatro es teatro épico puro como el de Brecht, sino simplemente decimos que sus

<1> Šujūs wa-aḥdāt... del prólogo.

autores han intentado renovar las normas clásicas conocidas y únicas hasta hace unos años, introduciendo elementos de este tipo de teatro y de otros tipos aunque mucho menos que el primero.

Y para librarse de la ilusión, el autor utiliza la música; flautas y tambores y sobre todo el tamborilero que toca el tambor y hace de pregonero a la vez. Y por último, la obra provoca al público por el tema que trata, reviviendo las conciencias y pidiendo a ese público que tome decisiones ante los sucesos.

‘Abd al-Rahmān al-Šarqāwī divide su obra al-Husayn tā'iran wa-l-Husayn šahīdan en dos partes, la primera, al-Husayn tā'iran en trece escenas, y la segunda en seis, y esto quizá coincida con las teorías de Brecht que "eliminan la división en actos y la sustituyen por una "épica" en cuadros o, con bastante frecuencia, en dos actos, cada uno formado por una variedad de cuadros. En este caso, la división en dos actos está más condicionada por la posibilidad de representaciones teatrales..." <1>

En cambio la otra obra comentada del mismo autor, Salāh al-Dīn (al-Nasr al-Aḥmar), vemos que también está dividida en dos partes, pero la primera parte en dos actos y la segunda en tres.

En esta obra, el autor se beneficia del teatro moderno sobre todo del teatro épico, utilizando música y luz y pidiendo utilizar el proyector o alguna película de cine para representar las escenas difíciles de batallas. En una acotación en el segundo acto de la primera parte dice: «escenas seguidas y

<1> Juan Villegas, op. cit... pág. 41.

rápidas de los ejércitos árabes y cruzados en Palestina, se pueden realizar con un proyector y la grabación de voz, también se puede realizar con una película cinematográfica... es preferible realizarla con grupos de gente utilizando la luz y la música, si es preciso...» <1>

Todo esto acerca la obra al distanciamiento y la aleja de la ilusión.

Por otro lado suprime algunas escenas bélicas difíciles de realizar para sustituirlas por diálogos entre los protagonistas, los cuales aclaran y describen esas escenas. Es el caso del diálogo entre Saladino y ʿĪ (Guy), rey de Jerusalén (pág. 82-83).

Se pueden destacar unos rasgos modernos que alejan un poco a la obra de Maḥmūd Diyāb, Bāb al-Futūḥ ("La puerta de apertura") del teatro clásico, ya desde su comienzo cuando vemos que el grupo de jóvenes modernos está aburrido y busca alguna salida que termina siendo la historia, pero una historia hecha por ellos, según su modo de ver, y así empiezan a crear un personaje imaginario, Usāma que ejecuta sus deseos y esperanzas. Esta manera de representar a los personajes y de desarrollar la acción delante del público, aleja a la obra del teatro aristotélico que pretende conseguir la catarsis, es decir, la limpieza o la evacuación de las pasiones que experimenta el espectador, al haberse identificado con los sufrimientos del héroe, que es, en este caso, Usāma.

El coro o el narrador desempeña un papel importante en el teatro épico, porque a veces narra los acontecimientos y en concreto, en esta obra desempeña varios papeles importantes; a

<1> Ṣalāḥ al-Dīn... pág. 77.

veces enlaza las escenas y otras veces representa al súbdito y a los pobres. En resumen, el coro (grupo) en esta obra es el alma que mueve y desarrolla la acción. Un crítico destaca esa experiencia diciendo: "quizá sea la primera vez en el teatro árabe que se utiliza el coro de esta manera. No es algo separado de la obra ni es sólo el que explica los hechos, sino que es el autor y el director el que sueña para tranquilizar los heridos corazones y las almas indecisas..." <1>

Mamdūh ‘Adwān en Muhākama al-rayūl al-laḍī lam yuḥārib ("Jucio del hombre que no luchó") utiliza también recursos modernos como: el teatro dentro del teatro, es decir, la acción no sigue una línea recta sino que se desarrolla entre la sala de juicio y las escenas que representan la vida anterior del protagonista.

Ocurre lo mismo con Tawq al-Ḥamāma ("El collar de la Paloma") de ‘Abd Allāh Ṣagrūn, aunque su construcción más bien es clásica, pero a pesar de eso el autor utiliza un recurso interesante como puede ser el "Flash back", es decir, el escenario se convierte en este caso en un encuentro vivo entre el pasado de los personajes y su presente, o mejor dicho, la acción se desplaza constantemente entre escenas del pasado y el presente. Así vemos, por ejemplo, una escena del presente cuando Hiṣām se encuentra en el palacio de Jayrān para intermediar entre él y el que ha comprado a su criada, y en la siguiente escena representa el pasado del protagonista y su relación amorosa con aquella.

Una obra significativa que supuso un cambio radical en el

<1> ‘Alī al-Rā‘ī, al-masrah fī-l-Waṭan al-‘arabī... op. cit. pág. 150

teatro árabe, por su innovadora técnica, es Mugāmara ra's al-mamlūk Yābir ("La aventura de la cabeza del esclavo Yābir") de Sa'd Allāh Wannūs que ha sido causa de muchas discusiones y diferencias de opiniones entre los críticos literarios e interesados por el tema del teatro.

En esta obra sí podemos confirmar muchas coincidencias con el teatro moderno, particularmente con el teatro épico.

Utiliza varios elementos del distanciamiento, intentando convertir al espectador en un observador dispuesto a la acción, y en efecto divide al público en dos; uno que escucha al narrador, y el que tiene reacciones y reflexiones directas participando en la acción y su desarrollo, y el segundo es el público de la sala que observa la representación, al que muy probablemente también le provoque lo que ve de las reacciones del primero, que está en realidad formado por los actores.

Elimina el autor la cuarta pared uniendo el escenario con el público, representando su obra en un café, donde el espectador puede participar en efecto con los actores, y así descongela la barrera psicológica entre ambos.

A este respecto, el autor dice en su prólogo: "las charlas de los clientes (los actores) y su intervención en el desarrollo de acción y los comentarios que hacen, no son más que propuestas o un medio artificial para animar al espectador a hablar, improvisar y dialogar...

Por eso, en cualquier representación nueva se pueden repasar estas charlas y cambiarlas convirtiéndolas en el lenguaje coloquial..." <1>

<1> Mugāmara... pág. 45.

Las canciones desempeñan un papel importante preparando al público y enlazando las escenas; además el autor exige que reine un ambiente natural en el café. Y como sabemos, el teatro épico también procura despertar la energía del hombre para incitarlo a la acción y a la toma de decisiones, además, exige el análisis y la discusión, empleando argumentos o razonamientos, y eso lo vemos claramente cuando los clientes del café se dividen entre ellos, discutiendo fuertemente sobre la conducta del esclavo Yābir, que algunos alaban y otros critican, aparte de otros casos parecidos.

Vemos, por ejemplo, cuando el narrador cuenta a los clientes la aventura del esclavo Yābir y su trágico destino. Algunos protestan pensando que es un castigo injusto, mientras otros opinan que se lo merecía por ser un oportunista:

«Cliente 2º: - ¿qué es eso?

Cliente 3º: - ¡le cortan la cabeza después de todo lo que hizo!

Cliente 2º: - es inaceptable.

Cliente 1º: - ¡qué recompensa es esa!

Cliente 4º: - os lo dije, podría esperarle el peor destino.

Cliente 2º: - nosotros no lo aceptamos.

Cliente 1º: - es un final injusto.

Cliente 3º: - ¡hay que compensarle por su inteligencia! <1>

Y para alejarse más del teatro convencional, el autor muestra al público algunos recursos teatrales para que éste sea consciente de que se encuentra en el teatro y que percibe los

<1> Mugāmara... pág. 162.

aspectos mecánicos de la teatralidad, por lo que el autor exige en varios casos montar la decoración delante del público. Dice por ejemplo: "dos actores entran llevando piezas sencillas de decoración que representan un soportal en el palacio de Bagdad. En todas las escenas se pueden sustituir las piezas de decoración por cuadros". <1>

Hay que destacar también otro carácter del teatro épico que aparece claramente en esta obra, ya que este tipo de teatro se considera como un instrumento para el cambio social y político, de modo que en lugar de compartir un problema, el público llegue a pelearse por tratar de resolverlo, por lo cual el autor dice a este respecto: "en esta obra intento una experiencia nueva del "teatro politizado", hay que señalar que existe una diferencia grande entre el "teatro político" y el "teatro politizado" y para precisar el concepto de este último, digo que es un diálogo entre dos áreas; la primera es la representación teatral cuyos actores quieren ponerse en contacto con el público y dialogar con él. La segunda es el público que refleja todos los aspectos y problemas de la realidad". <2>

‘Abd al-Razzāq ‘Abd al-Wāḥid en al-Ḥurr al-Riyāḥī practica una técnica nueva respecto a la caracterización y representación de los personajes, especialmente de los dos protagonistas: al-Ḥurr y al-Šimr que están representados desde varios ángulos; el personaje que se mueve entre el pasado y el presente, su voz real y su voz interior. Una lucha tremenda se establece entre el personaje y su voz interior, la cual participa activamente en el

<1> Muḡāmara... pág 53 .

<2> Muḡāmara... pág. 41.

desarrollo de la acción dramática: "cuando el obstáculo radica en el interior del propio sujeto hay una tendencia al drama psicológico. Hablamos de psicológico porque las dos fuerzas pugnantes son potencias del alma: la que desea y la que se opone". <1>

Tal obstáculo justifica la representación de los protagonistas de esa manera, por lo que escuchamos la voz interior de al-Hurr que se dice a sí mismo:

«La voz interior: -¡mientes, tú mientes y tu cobardía sigue reinando sobre ti desde ayer, y tú luchando contigo mismo. No sabes ni una pizca de la situación del ejército de al-Husayn, finges la piedad para esconder tu orgullo degollado.» <2>

Lo mismo ocurre con al-Simr^v. Después de matar a al-Husayn, se encuentra aterrorizado entre su voz interior (su conciencia) y su voz:

«Su voz interior: - ¿por qué? ¿por qué? ¿por qué?

la voz: - santos, todos son santos, mañana sobrecargarán la Tierra con su piedad.

su voz interior: - pero son niños, ¿qué culpa tienen?

la voz: - ¿qué culpa tienen? ¿acaso estoy goteando en vano esa amargura en sus gargantas? no, maldito sea yo si lo hiciera. Yo con la sangre de sus gargantas mancharé esta blancura...» <3>

<1> Juan Villegas, op. cit... pág. 44.

<2> Al-Hurr... pág. 38.

<3> Al-Hurr... pág. 70-71.

Otra influencia clara en el teatro árabe después del teatro épico es la del simbolismo y la fantasía. En este caso, no es la utilización simple de los símbolos, sino una extracción de los sentimientos ocultos. "El simbolismo relata dos historias al mismo tiempo, en el sentido de que lo que vemos o escuchamos nos recuerda una situación o un sentimiento similares. La fantasía es completamente imaginativa y presenta situaciones puramente hipotéticas o del tipo de cuento de hadas". <1>

Los personajes de una pieza fantástica son tan reales y vivos como los personajes de una pieza realista, pero con la condición de que tales personajes están en función y al servicio de su mundo imaginario. Tenemos como ejemplos a Edipo, Hamlet, Macbeth y a otros muchos que son productos de la fantasía y de la imaginación, sin embargo a veces sentimos que son mucho más vivos que los personajes históricos reales.

De esa clase se puede considerar Tañtal ("Tántalo") de Ṭāhā Sālim, cuya acción dramática se desarrolla en un ambiente fantástico e imaginario en el cual ocurren sucesos misteriosos. Vemos, por ejemplo, que el protagonista Ṭilba emprende su viaje por un camino misterioso llamado Ṭarīq al-Sadd mā radd ("camino al que se va y del cual no se regresa") para desafiar al personaje mitológico Ṭañtal, que asusta al pueblo, cultiva el pánico y paraliza las fuerzas. Además vemos que algunos personajes están representados en forma de troncos de palmeras que participan en el desarrollo de la acción dramática y estos simbolizan a su clase que es la popular, paralizada y atada por las leyendas y creencias populares que en ciertos casos les

<1> Edward A. Wright, op. cit. pág. 128-129.

perjudica profundamente.

«Tronco 1º: - ¡ah!... se ha secado mi cabeza.

Tronco 2º: - se han inclinado mis ramas.

Tronco 3º: - se ha pudrido mi pierna.

Tronco 4º: (se mueve mecánicamente)... nos hemos
convertido en máquinas...

...

Tronco 1º: - los cuervos nos han picoteado.

Tronco 4º: - las máquinas nos han aplastado.

Tronco 1º: - la tierra nos ha cubierto.

Tronco 4º: - la corrupción nos ha comido.» <1>

En cambio, Risālat al-ṭayr de Qāsim Muḥammad pertenece a ese tipo de teatro que se mueve en un atmósfera simbólica, que nos recuerda a una situación o un sentimiento similares. Vemos que la obra se levanta sobre una base simbólica, cuyos personajes son pájaros, pero ciertamente el espectador o lector se acuerda paralelamente de otra historia que puede ser la vida árabe actual, es decir, algunos detalles de la situación socio-política:

«(Dos pájaros hermanos están a punto de pelearse... pero el hermoso pájaro grita): - No, parad, sed conscientes, sois hermanos, hay que recurrir a la justicia, a la realidad, al juicio y al amor entre vosotros.

El hermano: - aléjate de nuestra lucha...

El bello pájaro: - no... os lo ruego...

El ambicioso: - cállate..

<1> Tanṭal... pág. 1-2.

El bello pájaro: - no, no me callo, no quiero ver manar
sangre de hermanos...» <1>

Nos pasaría igual al ver o leer al-Ajīr ("El último") de
Walīd Abū Bakr, recordándonos historias y sentimientos
parecidos. Esta obra también se desarrolla en un ambiente
fantástico, cuyos personajes son, en su mayoría simbólicos. El
personaje del Anciano que simboliza a la historia, aparece y
desaparece misteriosamente, teniendo una fuerza fuera de lo
normal, tratándose con los otros personajes.

En concreto nos acordamos de la realidad árabe actual con
todos los problemas y complicaciones, sobre todo de tipo
político:

«El Rey: - ¿quién eres? ¿qué quieres?

El Anciano: - yo no quiero nada, el que quieres eres tú.

El Rey: (su voz empieza a bajar por las miradas fijas
del Anciano) - ¿acaso mandé que vinieras?

El Anciano: - yo estoy, sin que me lo pidieras. Estabas
solo, sentí que me necesitabas y he venido.

El Rey: (finge ser orgulloso sin éxito) - Yo... el rey
¿necesito tu ayuda?

El Anciano: (seguro de sí mismo) - sin duda, porque eres
rey.

El Rey: - ¿cómo?

El Anciano: - si quieres hablar con tranquilidad y respeto
sabrás.

El Rey: (intenta gritar, pero fracasa, se tranquiliza, está

<1> Risālat al-ṭayr... pág. 5.

a punto de rendirse) - hablamos tranquilamente.» <1>

Pero luego el Anciano sale misteriosamente del palacio real como entró, sin que lo vean los guardias.

Por otra parte, la obra está llena de diálogos sugerentes y simbólicos que se relacionan con la realidad árabe de una manera directa y clara.

Y por último podemos observar en al-mawt wa-l-qadiyya ("La muerte y la cuestión") de 'Ādil Kāẓim, una influencia clara del teatro moderno, aunque de una manera confusa.

Hay una influencia clara del simbolismo, representando en algunas escenas situaciones relativamente ambiguas, aunque siempre nos recuerdan situaciones parecidas en la vida real.

Aparte de esto los personajes simbolizan clases o tendencias sociales o políticas. Por ejemplo la representación de Šahriyār como espantapájaros simbolizando la perdición y los enemigos en forma de lobos.

Por otra parte notamos otra influencia del absurdo, especialmente el absurdo en la vida que considera que la comunicación es imposible y el tono pesimista es tenso.

En concreto, podemos ver la influencia de Esperando a Godot de Samuel Beckett que "nos presenta a dos personajes que tienen un conato de voluntad: su esperar a Godot. La vana espera y el esperado y no producido arribo de Godot configuran el mundo cerrado, sin esperanza, sin apertura, del hombre contemporáneo".

<2>

Casi la misma escena se repite en al-mawt al-qadiyya en el

<1> Al-Ajīr... pág. 9.

<2> Juan Villegas, op. cit... pág. 40.

caso de los derviches que están esperando debajo de un árbol seco y desnudo del cual cuelgan tres calaveras como frutas, a otro derviche, símbolo de la esperanza que les puede salvar, pero éste nunca aparecerá:

«Derviche 1º: - ¿por qué el árbol no nos da la opinión prudente?

Derviche 2º: - ¡quizá porque eso se lo pidió aquel derviche que esperamos!

Derviche 1º: - ¿acaso vino antes que nosotros?

Derviche 2º: - quizás.

Derviche 1º: - temo hablar con él.

Derviche 2º: - yo también.

Derviche 1º: - ¿cómo llegamos a él?

Derviche 2º: - quizá él venga aquí.

Derviche 1º: - ¿y si no viene?

Derviche 2º: - nosotros llegamos a él.

Derviche 1º: - pero, ¿cómo?

Derviche 2º: - nos sentamos en un lugar estratégico que está en un cruce de caminos.» <1>

Pero, como ya hemos dicho, ese derviche esperado nunca aparece y al final se desesperan. También el lenguaje utilizado, los movimientos y los comportamientos tienen un aire del absurdo que demuestra la vanidad de la vida y de la existencia, por lo cual esos dos no dejan sus mundos de juego y tabaco a lo que están dedicadas sus vidas.

<1> Al-mawt... pág. 95.

EL LENGUAJE

Este es uno de los elementos más importantes en la creación literaria, considerándolo como un vehículo que traslada la misión del escritor al lector o al espectador en el caso del teatro o el cine. Aristóteles lo define así: "La exposición del pensamiento por medio de la palabra vale tanto para la prosa como para el verso". <1>

En el teatro árabe siempre ha sido un tema discutible por los dramaturgos y críticos; algunos piensan que es preferible escribir las piezas de teatro en verso, otros opinan que debe ser en prosa, algunos apoyan el lenguaje clásico, es decir, el árabe puro y otros prefieren el dialectal, y así sigue hasta hoy día la polémica y las discusiones sobre este asunto.

Las piezas de teatro escritas en verso suponen un porcentaje reducido en comparación con las que están escritas en prosa, quizás sea por las estrictas normas del verso árabe

que dificulta el trabajo del escritor y limita su libertad de expresión especialmente cuando se trata del verso clásico, aparte de las dificultades que impone la tarea de eliminar el lirismo del drama. Es curioso ver que un poeta famoso como Aḥmad Ṣawqī escriba una pieza en prosa y sobre todo cuando el tema trata de un poeta como al-Muṭamid en Amīrat al-Andalus ("La princesa de al-Andalus"). Este caso fue motivo de crítica por algunos como Muḥammad Mandūr. Pero sabemos que este poeta escribió el resto de sus piezas en verso clásico, aunque muchos

<1> Aristóteles, Poética... op. cit... pág. 32.

críticos les restan valor dramático, considerándolos como poemas líricos que no han podido adquirir un tono dramático, porque a juicio de algunos "el poeta árabe desde las piezas teatrales de Šawqī y ʿAzīz Abāḏa hasta los intentos de Maʿīn Bsīsū y Mīsāl Sulaymān, ha querido pasar por las mismas etapas en poco más de un siglo, por las que pasó el teatro europeo que duró muchos siglos, porque se sabe que la poesía europea clásica en que se han escrito las primeras piezas mantenía todas las condiciones que debe tener, como son el ritmo, las rimas, etc., después la poesía clásica evolucionó y se utilizó la poesía libre (suelta) especialmente en el siglo XVII, hasta que llegó la época del realismo, y empezó a dirigirse hacia la prosa, y al llegar a la época del romanticismo vemos que Byron, Shelley y Keats, escriben piezas parecidas a las de Šawqī por la abundancia de los fragmentos líricos por lo que los críticos las denominan "poemas dramáticos", por lo tanto no utilizan el término de "drama poético", por la carencia de elementos dramáticos y diálogo fluido que atrae al espectador hasta el final de la representación." <1>

En una entrevista personal con el poeta al-Bayātī, autor de Muḥākama fī Nīsābūr ("Juicio en Nisapur") le hemos preguntado: ¿por qué escribió su pieza en prosa y no en verso, especialmente siendo el protagonista también poeta? Nos contestó diciendo: "Yo creo que el contenido elige su forma sin intervención de nadie, y existe un enlazamiento inseparable entre los dos factores. Yo no pensé en la forma cuando escribí la obra distinta, por lo tanto quiero decir que la elección de la forma

<1> ʿAbd al-Sattār ʿYawād, Fī al-masrah al-šīʿrī, op. cit... pág. 90

es algo natural que viene por sí mismo, y por eso fracasa el escritor que elige de antemano su forma diciendo: voy a escribir un poema clásico o voy a escribir un poema moderno. Además el lector puede notar que mi prosa en esa pieza se acerca a la poesía de manera que me da una capacidad de expresión a la que la prosa normal es incapaz de llegar". Le formulamos otra pregunta en relación con el dialectal y el árabe clásico y qué opinaba sobre el lenguaje del teatro, contestó: yo me inclino hacia el árabe clásico porque los dramaturgos que han escrito sus piezas en dialecto, sus obras han tenido un valor pasajero y no duradero como las obras escritas en árabe clásico, pero a pesar de eso no estoy en contra de ningún medio artístico con la condición de que la producción tenga un valor literario considerable, es decir, una obra escrita en un lenguaje puro y elevado, a la hora de representarla el director puede practicar algunos cambios para facilitarla para el público, por ejemplo Cien Años de Soledad es una novela difícil, pero cuando se llevó al cine vimos que se convirtió en una película fácil de comprender".

En relación con el lenguaje clásico o el dialectal hay una polémica y discusión aún más amplias, porque como ya hemos dicho, los dramaturgos y críticos están divididos en grupos y cada uno de ellos mantiene una tesis distinta, destacando los puntos positivos de su opinión y criticando las ideas de los otros.

Sāmī 'Abd al-Ḥamīd, escritor y actor iraquí dice sobre este asunto: "Yo estoy en contra del teatro dialectal y soy un fanático a favor de al-fuṣḥā (el árabe puro) que debe extenderse y abarcar todas las piezas teatrales, para que sea posible la comunicación entre todos los países árabes, lejos de los

dialectos regionales. Sin embargo uno puede refugiarse en el lenguaje coloquial cuando es preciso aunque no me gusta eso".

<1>

En cambio, otros piensan que cada uno de los dos, sea el árabe puro o sea el dialectal, tiene sus circunstancias y sus ámbitos adecuados, admitiendo los dos, cada uno en su caso.

"El lenguaje del diálogo ¿acaso tiene que ser en árabe clásico o dialectal? es una cuestión regional. El motivo de su provocación es la gran diferencia que existe entre ambos, caso excepcional dentro de la literatura universal, aparte del conocimiento imperfecto del árabe puro por la mayor parte del público... Verdaderamente no existe un conflicto entre los dos porque los escritores pueden elegir su público. Y en todas las naciones -desde la antigüedad- la literatura escrita en lenguaje puro y la que está escrita en el dialectal, mantienen una convivencia sana. No debemos preferir uno u otro, y dejar a cada uno su ámbito natural para seguir adelante, igual que las grandes literaturas". <2>

En cambio, el célebre dramaturgo, Tawfīq al-Ḥakīm invitó a la creación de una tercera lengua, con la que escribió su pieza al-Ṣafqa ("El convenio") explicando esa experiencia en un anexo publicado con la pieza. En ese intento, el autor procura escribir con un lenguaje intermedio que respeta las reglas del árabe clásico y al mismo tiempo se puede leer como si fuera escrita en el dialectal, es decir, ella toma su forma según el

<1> Sāmī ʿAbd al-Ḥamīd, revista al-Kuwayt, n° 68, abril 1988, Kuwait, pág. 79.

<2> Muḥammad Gunaymī Hilāl, al-naqd al-adabī al-ḥadīth, op. cit. pág... 670.

lector y su pronunciación; vocalizando o no, pronunciando los sonidos según el árabe clásico o el dialectal. Sus propósitos según él, eran dos; primero, unificar los lenguajes para mayor acercamiento del lenguaje único, y el segundo el acercamiento entre las clases sociales de cada pueblo y entre los pueblos de habla árabe unificando su medio de comunicación. "Esta experiencia se considera como un intento vivo, no solamente por el vocabulario o los medios de expresión sino por la tendencia psicológica que sentimos que es la tendencia del pueblo en su pensamiento y creencias. Así ha podido salvar lo que debe tener el lenguaje de un arte popular como el teatro, de sombras, sugerencias, cargas emocionales y sentimientos... en mi juicio ese intento no fracasa sino merece todo éxito..." <1>

Esas palabras de Mandūr no son, en realidad, más que una contestación a los que acusaron a al-Ḥakīm de un fracaso total en esa experiencia.

Sabemos que el teatro es un fenómeno de audición y visión, por lo tanto la lengua (la expresión verbal) es un elemento fundamental de este arte. El problema del tipo del lenguaje utilizado es más de dimensión social que literario, es decir, que una obra escrita en árabe clásico, cobra, en general, valor literario y pierde valor social por las dificultades que presenta para la clase baja y con poca cultura. Al contrario una obra escrita en dialecto pierde sin duda valor literario por ser regional y por las dificultades que supone para entenderla fuera del país de origen, pero dicha obra cobra un valor social importante, por estar más apegada a la vida de los ciudadanos.

<1> Muḥammad Mandūr, Masrah Tawfiq al-Ḥakīm, op. cit...
pág. 135-137

Esta vacilación entre los dos lenguajes crea un verdadero problema, que se puede apreciar sobre todo cuando un grupo teatral de cierto país visita otro país árabe y presenta alguna obra. Algunos críticos piensan que este problema está en vía de solución diciendo: "a pesar de que la solución de este problema empezó a notarse, por el intercambio teatral y la comunicación entre los países árabes, y por el intercambio artístico variado a través del cine, la radio y la televisión y también por la participación de los distintos grupos teatrales en los festivales y reuniones, a pesar de eso, vemos que algunos dramaturgos se vieron obligados a traducir sus obras escritas en dialecto al árabe clásico, y otros escribieron sus obras en clásico directamente, por precaución, aunque no estaban convencidos de este hecho". <1>

Respecto a la traducción de las obras del dialecto al clásico no es una tarea tan fácil, sobre todo por las características especiales de los dialectos y las expresiones que contiene (refranes, proverbios, frases hechas...) que son a veces, imposibles de traducir o al menos pierden mucho de su autenticidad; aunque algunos estudiosos han pensado siempre que el teatro debe estar escrito en clásico y que los dramaturgos no deben ajustarse a los deseos del público, que le resulta más fácil el dialecto, sino que tienen que elevarlo a un nivel cultural mejor y así desarrollar la capacidad del público. El crítico egipcio Muḥammad Gunaymī Hilāl se inclina por la lengua clásica, pero no le importa si dentro de esta lengua aparecen expresiones dialectales. Y así dice: "Utilizar palabras

<1> 'Alī al-Rā'ī entre otros, al-masrah al-‘arabī bayna al-naql wa-l-ta’sīl, op. cit... pág. 165-166.

extranjerías o dialectales dentro de la lengua clásica no le resta valor alguno, ni la convierte en lengua dialectal o extranjera, porque las palabras sueltas no crean la lengua ni la caracterizan, ya que las características de cada lengua existen en su construcción y su síntesis". <1>

En cambio, hay quienes piensan que la lengua no es un problema en el teatro árabe, sino que, en su juicio, hay otros motivos como pueden ser el nivel artístico representativo. Un estudioso nos pone el teatro kuwaití como ejemplo diciendo: "La hipótesis que atribuye la poca presencia del público a la lengua clásica en la que están escritas algunas obras, es algo sospechosa, porque en la segunda mitad de la década de los sesenta, siguió el interés del público por las obras escritas en dialecto y representadas por el grupo teatral kuwaití "Firqat al-Masrah al-‘Arabī" y "Firqat al-Masrah al-Ša‘bī". Y al mismo tiempo el público demostró poco interés por las obras representadas por el grupo "Masrah al-Jalīy" también escritas en dialecto. Eso demuestra que la lengua no es el problema que tiene nuestro teatro". <2>

No podemos estar plenamente de acuerdo con esta hipótesis por un motivo sencillo que es la acentuada diferencia entre los distintos dialectos de los países árabes por un lado, y entre esos dialectos y el árabe clásico por otro. Esta realidad crea una situación especial, cuyas consecuencias son la diversidad y preferencias de gustos del público; por lo que vemos algunos

<1> Muḥammad Gunaymī Hilāl, Fī al-Naqd al-masrahī, op. cit... pág. 86.

<2> Hasan Ya‘qūb al-‘Alī, "al-ŷumhūr wa-l-masrah wa-l-luġa" ("El público, el teatro y la lengua"). Revista al-Kuwayt, nº 82, junio, 1989, Kuwait, pág. 75.

espectadores prefieren el dialecto y otros el clásico.

En una entrevista realizada con el dramaturgo egipcio Saʿd al-Dīn Wahba que fue criticado repetidamente por escribir la mayoría de sus obras en dialecto, dice lo siguiente: "Respecto al dialecto en mis obras, yo no puedo escribir sobre la realidad de una aldea egipcia sino con él. Yo no puedo, por ejemplo, permitir que la campesina Fátima le diga a su marido Abū Šādūf (*عَمَّتْ مَسَاءً يَا سَيِّدِي*) (una expresión culta para decir buenas tardes). En cambio, si escribo alguna obra histórica, tengo que recurrir al clásico sin duda. Y en mi obra "Yā Salām Sallim" intenté utilizar los dos: el dialecto para el pueblo y el clásico para las autoridades, como una manera de distinguir entre dos clases". <1>

En resumen, el problema del dialecto y el clásico, parece que no tiene una pronta solución por estar relacionado, sobre todo, con el nivel cultural del público, y hay que reconocer que existe un porcentaje considerable de individuos árabes, en los distintos países, que tienen alguna que otra dificultad para comprender la lengua clásica, por lo tanto les resuta mucho más fácil comprender y concebir el dialecto propio.

Respecto a las obras comentadas observamos que un número bastante reducido de esas piezas están escritas en verso, tanto en verso clásico como en verso moderno (libre). Los que han seguido los pasos del poeta egipcio Aḥmad Šawqī, han mantenido su manera de escribir, sus medios de expresión y sus metáforas... ese es el caso de ʿAzīz Abāza en Gurūb al-Andalus

<1> Entrevista con Saʿd al-Dīn Wahba, realizada por ʿIṣām ʿAbd Allāh. Revista al-Qāhira, n° 86, agosto, 1988, El Cairo, pág. 73.

("El ocaso de al-Andalus"), de 'Adnan Mardam en al-Ḥallāy y en Maṣra'Garnāṭa ("La muerte de Granada"), de Jālid al-Šawwāf en Šamsū, de 'Alī 'Abd al-'Aẓīm en Wallāda y de Ḥasan Muḥammad al-Ṭuraybiq en Ma'sāt al-Mu'tamid ("La desgracia de al-Mu'tamid"), todos ellos en un grado más o menos parecido no han podido salir del dominio del lirismo que rebajaba en sus piezas el factor dramático, además en muchos casos vemos que el verso se convierte en una clara repetición de sentido o mejor dicho en pleonismo, especialmente cuando la expresión es artificial y no es más que un intento de cumplir las condiciones de ese verso como el ritmo y la rima.

Al contrario aumenta el factor dramático y disminuye el lirismo en las obras escritas en verso moderno o libre como las piezas de Ṣalāḥ 'Abd al-Šabūr, Ma'sāt al-Ḥallāy ("La desgracia de al-Ḥallāy") y de 'Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī, al-Ḥusayn tā'iran wa-l-Ḥusayn Ṣahīdan ("al-Ḥusayn revolucionario y al-Ḥusayn mártir"), y Ṣalāḥ al-Dīn (al-Nasr al-Aḥmar), ("Ṣalāḥ al-Dīn, el Aguila Roja").

El primero, Ṣalāḥ 'Abd al-Šabūr ha logrado un nivel elevado de dramatismo en su obra escrita en verso moderno que está más ligado a la realidad, a la vida y al drama, eliminando los elementos que sobran en el lenguaje. Todo esto unido a la capacidad del poeta le da a su pieza un valor literario importante. Así son las piezas de al-Šarqāwī también, por ser un poeta con mucho talento y mucha capacidad.

Las piezas escritas en prosa en líneas generales, están divididas en dos tipos, las que están escritas en árabe clásico y puro y las que están escritas en dialecto.

Destacamos del segundo Tantal ("Tántalo"), de Ṭāḥā Sālim, que es una pieza escrita en dialecto iraquí lleno de expresiones

y refranes populares, lo cual le da un aire auténtico por tratarse de un tema tan popular como el de las creencias populares.

Otra obra escrita en dialecto es al-Miftāh ("La llave") de Yūsuf al-ʿĀnī, totalmente enraizada en el dialecto iraquí, tomando como eje de su pieza una canción popular iraquí que expresa algunos sentimientos y pensamientos de las clases populares, que en realidad, sería muy distinto si el autor hubiera tratado ese ambiente y esas canciones en árabe clásico.

La mayoría de las piezas están escritas en árabe clásico con todas sus reglas y condiciones, podemos destacar algunas que prestan más atención al lenguaje como Dīwān al-Zanġ ("El gobierno de los Zanġ "los negros") que goza de un espíritu antiguo y que mantiene un estilo parecido al de las cartas antiguas en su encabezamiento y remate.

Aparte de las expresiones populares y las frases que tienen un carácter islámico.

Lo mismo ocurre con Tawq al-Ḥamāma ("El collar de la paloma") de ʿAbd Allāh Ṣaqrūn, que utiliza un lenguaje expresivo e interesante, beneficiándose del lenguaje del libro de Ibn Ḥazm, que lleva el mismo título, el cual se caracteriza con un lenguaje sencillo, fluido y muy elocuente.

Es digno de mencionar la pieza de Qāsim Muḥammad Ṣujūs wa-aḥdāt min mayālis al-turāt ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado") por su lenguaje particular decorado con anécdotas insólitas, versos graciosos, refranes significativos y aleyas del Corán. Todos esos recursos tienen una influencia enriquecedora en el lenguaje.

Y no queremos terminar sin aprovechar la oportunidad de enfocar la luz sobre el lenguaje tan poético y expresivo del

poeta 'Abd al-Wahhāb al-Bayātī en su pieza Muhākama fī Nisābūr ("Juicio en Nisapur") que está dominado por un estilo mágico y prudente.

Y por último no debemos olvidar la rica experiencia de Wannūs en su pieza Muqāmara ra's al-mamlūk Yābir ("La aventura de la cabeza del esclavo Yābir") que mezcla en su lenguaje, en varios fragmentos y diálogos, el árabe puro y el dialectal, que a veces resulta muy adecuado aclarando la formación y la cultura de sus personajes a través de este recurso. Observamos por ejemplo que el narrador habla un árabe puro y clásico que conviene a su papel de representar la historia, en cambio algunos clientes del cafetín hablan en dialecto que es más apropiado.

Nos hemos conformado con esas obras, viendo su lenguaje porque a nuestro parecer son algunas de las más destacadas e importantes dentro de las que hemos comentado.

Es preciso añadir que las piezas que toman sus temas de la historia, normalmente utilizan el árabe clásico que procura mantener un espíritu y una magnitud históricas, alejándose del lenguaje sencillo, moderno y periodístico.

Conclusiones

El teatro árabe, como un género literario nuevo para la literatura árabe, ha recurrido, desde sus comienzos a al-turāt (la tradición) buscando temas peculiares (contenido) y formas especiales (técnicas) para crear, según muchos dramaturgos y críticos, un teatro propio. Pero a pesar de los intentos que se han hecho, este teatro ha quedado limitado por las condiciones teatrales clásicas, o dicho con otras palabras, ha quedado suspendido entre tres polos: el primero, algunos aspectos y actividades en la vida árabe que tienen algo en común, el segundo, el teatro clásico, aristotélico con todas sus condiciones y el tercero, el teatro moderno con las distintas tendencias.

Partiendo de las piezas que hemos comentado detalladamente, podemos llegar a las siguientes conclusiones:

1.- En términos generales podemos decir que el teatro es un hecho social tan importante como el pan. Como dice una frase conocida: "dame pan y teatro, te daré un pueblo culto". Entonces el teatro y la cultura forman los dos platillos de una balanza nivelada. En relación con el Mundo Árabe, nadie puede discutir o negar el atraso que sufre social y culturalmente, pero no estamos aquí para analizar los motivos de esta situación sino para observar las consecuencias de tal atraso en el campo cultural y particularmente en el teatro como un medio eficaz de cultura. Por lo tanto, el teatro árabe ha quedado en general limitado y atrasado, menos algunas excepciones, en su influencia y eficacia y en su forma y manera de tratar los temas políticos o sociales.

2.- Se observa que el teatro árabe inspirado en al-turāt está profundamente politizado, en el que dominan temas relacionados directa o indirectamente con el poder, con la política y con los gobernadores y autoridades. Es un caso comprensible esa recurrencia a al-turāt utilizándolo como una máscara para escapar de las garras de las autoridades y la censura.

3.- Algunas obras son como si dijéramos esclavas de la historia porque no pueden liberarse de los detalles que nos proporciona la historia sobre los personajes y los acontecimientos, y así el dramaturgo en este caso toma sus datos de las fuentes y nos las representa resumidos y superficiales, sin permitir a su imaginación que invente y lea entre líneas, reviviendo sus personajes y dándoles una forma y un aspecto moderno.

4.- Un número considerable de las piezas comentadas carece de originalidad técnica alternando entre las normas tradicionales del teatro y las modernas, utilizando a veces técnicas que resultan chocantes por la falta de coherencia y armonía que puedan unir las escenas y ordenar la relación interna que envuelve la pieza.

5.- Algunos de los dramaturgos "se tragan" los libros traducidos sobre teorías literarias sin asimilarlos o digerirlos por lo tanto aparecen en sus producciones, en sus piezas teatrales, influencias mezcladas y a veces deformadas, y así vemos elementos y factores de varias corrientes literarias en la misma pieza, como el realismo, el surrealismo, el absurdo, el simbolismo, porque la literatura árabe en general y el teatro en

particular es el resultado de un gran número de teorías entremezcladas, que es una consecuencia natural de la realidad política, social y económica confusa del Mundo Árabe, por lo que nos resulta difícil identificarlo claramente.

6.- La épica y el teatro épico de Brecht es la corriente que ha tenido mayor influencia sobre el teatro árabe, por lo que nos permite afirmar que muchos de los dramaturgos han conocido esa corriente y han empezado a utilizarla en sus piezas, aunque con más o menos éxito según el autor y su obra.

7.- Muchas de las piezas aunque carecen de una buena técnica, tienen una notable carga ideológica, tratando temas fundamentales como la justicia, la igualdad, la libertad, los abusos del poder y otros problemas, pero lamentablemente esos excelentes temas tropiezan con un argumento cojo y desordenado y como consecuencia pierde mucho valor porque se dice que "el argumento es el cuerpo de la obra teatral y el tema su alma".

8.- Encontramos a veces símbolos muy cerrados e incomprensibles, debido a la precaución de los dramaturgos que exageran en algunos casos representándolos ambiguos para no ser objeto de persecución de las autoridades, pero por otro lado hacen mucho daño a su producción literaria, resultando difícil de comprender y asimilar sus sentidos y conceptos.

9.- Varían los propósitos de los dramaturgos en la utilización de al-turāt̤ en el teatro, según el punto de vista de cada uno de esos, su formación y su comprensión del propio turāt̤; algunos piensan que es un medio para la vinculación del hombre árabe con su cultura, su historia y su tradición, como un signo de identificación y autenticidad. Otros lo utilizan

intentando escapar del dominio cultural de Occidente que exporta al Mundo Árabe hasta las técnicas teatrales. Un tercer grupo piensa que este retorno a al-turāt es una manera de divulgarlo y hacer conocer al público sus puntos más brillantes, tanto personajes como hechos. Un cuarto grupo lo utiliza para llegar a la conciencia del público, despertando sus sentimientos hacia su historia y tradición, para que así garantice una comunicación real y rápida con ese público. Un quinto grupo intenta dar a su producción teatral una dimensión genérica y universal, cargando sus piezas con símbolos que rozan la conciencia del ser humano en todos los lugares y tiempos. Y por último un sexto grupo intenta establecer los pilares y cimientos de un teatro árabe propio nacido de la vida árabe en su totalidad, su forma y su contenido.

10.- La mayor parte de las piezas inspiradas en al-turāt están escritas en árabe puro y clásico. Se entiende que un personaje histórico no debe hablar en dialecto porque supondría una gran contradicción, y así esas obras tienen la ventaja de que son comprendidas en cualquier país del Mundo Árabe. Además el lenguaje clásico conserva la magnitud de la historia.

En cambio vemos que algunas piezas que están basadas en mitología o en relatos populares, están escritas en dialecto, eso sin duda le resta valor por las barreras que levanta el dialecto entre los países árabes para comprenderse unos a otros. Además algunos experimentaron una mezcla entre lo dialectal y lo clásico para poner cada cual en su ámbito.

Biografia de autores

‘ABD ALLĀH ṢAQRŪN

Nace en Salé, en 1936. Estudia en la Universidad francesa de Argel y en la Sorbona. Posee el diploma de Dirección de Radio y Televisión de la Escuela de Radio T.V. de París.

Su trabajo se ha desarrollado en la Radio y T.V. marroquí en la que ha sido director, promotor de la compañía de teatro y jefe de redacción de la revista: Maṣalla al-Idā‘a al-Waṭaniyya. Actualmente reside en Túnez donde trabaja en la Unión de Radiodifusión de los Estados Arabes.

‘ABD AL-RAḤMĀN AL-ṢARQĀWĪ

Escritor egipcio (1920-1987), ha tenido una obra muy extensa y variada de la cual podemos destacar:

- Aḥlām ṣagīra ("Sueños pequeños"), cuentos, 1952.
- Ard al-ma‘raka ("Campo de batalla"), cuentos, 1955.
- Al-ard ("La tierra"), novela, 1954.
- Al-ṣawāri‘ al-jalfiyya ("Las calles traseras"), novela, 1957.
- Al-fallāḥ ("El campesino"), novela, 1969.
- Muḥammad rasūl al-ḥurriyya ("Mahoma mensajero de la libertad") novela, 1962.
- Waṭanī ‘Akkā ("Mi patria Acre"), teatro, 1969.
- Min ab miṣrī wa qaṣā'id ujra ("De un padre egipcio y otros poemas"), poesía, 1967.

‘ABD AL-RAZZĀQ ‘ABD AL-WĀHID

Nace en Bagdad en 1930. Se licencia en Lengua Árabe en la Escuela Superior de Profesores en 1952.

Fue profesor del Instituto de Bellas Artes hasta el año 1970, luego trabajó en el Ministerio de Información como consejero. Actualmente es el director de la Biblioteca Nacional.

Es uno de los fundadores de la Unión de los Escritores Árabes.

‘ABD AL-RAZZĀQ KARABĀKĀ (1901-1945)

Es un poeta "morisco" contemporáneo. Nace en Túnez capital a comienzos de este siglo, justamente en el año 1901; en el seno de una acomodada familia media-burguesa tradicionalmente dedicada al comercio del tocado nacional tunecino: la sasiya.

‘ABD AL-WAHHĀB AL-BAYĀTĪ

Iraquí, nació en Bagdad en el año 1926. De su importantísima, muy cuantiosa y mantenida obra lírica, destacamos los títulos de los divanes siguientes: Jarras rotas, 1954; Versos en el destierro, 1957 (trad. al castellano por Federico Arbós, Canciones del destierro, 1969); Palabras inmortales, 1960; Libro de la pobreza y la revolución, 1965; El que viene y no viene, 1966 (trad. al castellano por Federico Arbós, 1980); Poemas de amor ante los siete pórticos del mundo, 1972 (trad. al castellano por Federico Arbós); La luna de Shiraz, 1975; El libro del mar, 1975; El reino de la espiga, 1979. Teatro: Juicio

en Nisapur, 1963 (trad. al castellano por Carmen Ruiz Bravo, 1981). "Autobiografía": Mi experiencia poética, 1968.

Desde hace varios años es consejero del Centro Cultural Iraquí en Madrid.

‘ĀDIL KĀZIM YAWĀD

Nace en Bagdad en 1939, estudia en la Academia de Bellas Artes de esta ciudad. Fue encarcelado en 1962 por su postura política y en este año comienza su interés por el teatro. La primera pieza televisiva que escribió con el título de al-ḥabība ("La querida"), fue inspirada en un cuento de Tchékhov.

Escribió después varias obras teatrales, entre ellas: al-ṭūfān ("El diluvio"), ‘Uqda ḥimār ("Complejo de burro"), 1964, y Tammūz yaqra‘ al-nāqūs ("Tammūz toca la campana").

‘ADNĀN MARDAM BEK (1917-1989)

Nació en Damasco, hijo de Jalīl Mardam Bek, poeta conocido. Se licenció en la Facultad de Derecho en 1940 y trabajó como abogado. Empezó a publicar sus primeros poemas antes de tener los 20 años.

Escribió muchas obras teatrales en verso, entre ellas: Maṣra‘ al-Ḥusayn ("La muerte de Ḥusayn"), ‘Abd al-Raḥmān al-Dājil, Fath ‘Ammūriyya ("La conquista de ‘Ammūriyya")... Tiene varios libros de poesía, entre ellos: Ṣafḥa li-l-dikrā ("Una página para el recuerdo"), ‘Abīr min Dimašq ("Fragancia de Damasco")...

AḤMAD ŠAWQĪ

Nació en El Cairo en 1868, donde realizó sus estudios primarios, posteriormente estudió derecho en Francia. Fue desterrado a España de 1914 a 1918.

Su obra poética es conocida con el título de al-Šawqiyyāt. Escribió varias obras teatrales como: ‘Alī Bek al-Kabīr, al-Sitt Hudá, Maḡnūn Laylā ("El loco de Laylā")...

Murió en 1932.

AZĪZ ABĀZA

Poeta y dramaturgo egipcio (1899-1975), escribió muchas obras teatrales, entre ellas:

- Qays wa Lubnā ("Qays y Lubnā"), 1944.
- Al-‘Abbāsa, 1945.
- Al-Nāṣir, 1948.
- Šāyara al-durr ("El árbol de perlas"), 1951.
- Šahriyār, 1955.
- Qayṣar ("César"), 1962.

Sus obras teatrales fueron publicadas en dos volúmenes en 1969 bajo el título: Masrah al-šī‘r ("Teatro de poesía").

HASAN AL-TURAYBIO

Nace en Alcazarquivir en 1938. Realiza estudios en Tetuán y en Fez, donde se licencia en Literatura por la Facultad de Letras.

Prepara su tesis doctoral sobre la poesía teatral en Marruecos. Miembro del partido al-Istiqlāl, colabora asiduamente en las páginas literarias del diario al-‘Alam de Rabat.

Entre sus obras se destacan:

- 1.- Meditaciones en el extravío de la soledad, (poesía). Tetuán, 1971.
- 2.- El Río Majazin, (teatro). Larache, 1973.
- 3.- Después del extravío, (poesía). Tetuán, 1974.

IBRĀHĪM ANĪS

Investigador y escritor egipcio, profesor de lengua árabe. Autor de varios libros sobre la fonética árabe.

‘IZZ AL-DĪN AL-MADANĪ

Nace en Túnez capital en 1938, en el seno de una familia humilde. No llegó a realizar estudios superiores. Ocupó varios cargos y trabajó en la prensa y en la dirección del Centro Cultural Internacional en al-Ḥammamāt.

Cultivó el ensayo, el cuento y el teatro. Entre sus obras teatrales: Tawra ṣāḥib al-ḥimār ("La revolución del dueño del

burro"), al-Ḥallāy, al-Gufrān...

JĀLID AL-ŠAWWĀF

Iraquí, nacido el año 1924, es un poeta que se ha mantenido en la línea de la producción sometida a la preceptiva árabe clásica. Licenciado en derecho, se ha dedicado a la abogacía y es funcionario gubernamental. Conocemos dos divanes de este autor: De la llama de la lucha, 195, y Luto y canto, 1963.

Ha cultivado con cierta intensidad el teatro poético, en obras como Šamsū, 1952; La fiebre, 1952; Los muros, 1956; La aceituna, 1968. Autor de corte tradicional, como se dice, se distingue por su inspiración nacionalista. Le atraen también, para su obra teatral, los temas antiguos mesopotámicos, babilónicos.

MA'ADD AL-ŶUBŪRRĪ

Escritor iraquí nacido en 1948 en la ciudad de al-Mawṣil. Entre sus obras un libro de poemas titulado: Warda li-l-safar ("Una rosa para el viaje"), y una obra teatral titulada: Adābā, traducida al español por Maḥmūd Ṣoḥḥ, y publicada en la revista Almenara, vol. 5-6, 1974.

MAḤMŪD DIYĀB (1932-1983)

Es uno de los dramaturgos egipcios más destacados. Cultivó casi todos los géneros literarios: la novela, el cuento, la obra

teatral, pero al final se dedicó al teatro.

Trató con valentía los asuntos sociales y políticos de la sociedad árabe, por lo que algunas de su obras fueron prohibidas, como por ejemplo, Bāb al-Futūḥ, cuya representación fue prohibida en el año 1969, y no se representó hasta 1976.

Entre sus obras teatrales podemos citar: al-Zawbaʿa ("La tempestad"), 1966; Arḍ lā tunbit al-zuhūr ("Tierra no apta para que las flores crezcan")...

MAHMŪD TAYMŪR (1894-1973)

Escritor egipcio, estudió economía. Sus primeros escritos se publicaron en 1925. Consiguió en poco tiempo, una fama inmensa y fue considerado como el pionero del cuento corto en la literatura egipcia. Fue miembro de la Academia de la Lengua con cuyo premio fue galardonado.

Escribió novelas sociales, ensayos literarios y de crítica y gran cantidad de obras teatrales, entre ellas tragedias históricas y sociales.

MAMDŪḤ ʿADWĀN

Dramaturgo sirio, nace en 1941. Autor de varias obras teatrales entre ellas: Ziyāra al-malika ("La visita de la reina"), al-Zabbāl ("El barrendero"), al-Lamba ("La lámpara"), Layl al-ʿabīd ("Noche de los esclavos"). Y un libro de poemas titulado: Ummī tuṭārid qātilahā ("Mi madre persigue a su asesino"), 1977.

MUHAMMAD AL-MĀGŪT

Sirio, nació en el año 1934 en al-Salamiya. Residió algún tiempo en Beirut, y desde hace unos años, en París. Es autor de los divanes siguientes: Tristeza a la luz de la luna, 1959; Habitación con millones de paredes, 1964; La alegría no es mi oficio, 1970. Teatro: El pájaro jorobado, 1967; El bufón, 1974; El marsellés árabe, 1975. Durante los últimos años escribe fundamentalmente series televisivas y prosa satírica.

MUHAMMAD MUBĀRAK

Escritor iraquí, se licenció en lengua inglesa. Trabajó en la prensa iraquí y fue director de varios teatros.

Escribió varios libros de ensayo, crítica y obras teatrales, entre ellos:

- 1.- Al-Kindī faylasūf al-‘aql, ("Al-Kindi, filósofo de la mente").
- 2.- Mawāqif fī-l-luga wa-l-adab wa-l-fikr, ("Posturas en la lengua, literatura y pensamiento").
- 3.- Al-Ijtiyār al-ša‘b, ("La difícil elección"), teatro.

NŪR AL-DĪN FĀRIS

Actor y dramaturgo iraquí.

QĀSIM MUHAMMAD

Nace en Bagdad en 1934. Estudió en el Instituto de Bellas Artes donde terminó su carrera en 1962. Más tarde realizó estudios superiores de Arte Dramático en Moscú (1968). Es profesor de arte dramático en Bagdad y miembro del grupo teatral "Firqā al-masrah al-fannī al-Ḥadīṭ".

SA'ĀD ALLĀH WANNŪS

Nace en Ḥuṣayn al-Baḥr en el norte de Siria en 1941. Realiza sus estudios universitarios en la Universidad de El Cairo. Posteriormente trabaja en algunas revistas como al-Ma'rifa y al-Ḥayāt al-Masrahiyya, y también como funcionario en el Ministerio de Cultura.

SALĀH 'ABD AL-ṢABŪR

Egipcio, nacido en el año 1931 en la ciudad de Zagazig. Murió en El Cairo en 1981, a consecuencia de un ataque al corazón.

Autor prolífico y cultivador de diversos géneros, cabe destacar dentro de su obra general los títulos siguientes: en verso, La gente de mi país, 1975; Os digo, 1961; Los sueños del viejo caballero, 1964; Meditaciones de un tiempo herido, 1970; Arboles de la noche, 1973; Navegar en la memoria, 1979. Teatro poético: El drama de al-Ḥallāy, 1964; Viajero de noche, 1970; La princesa espera, 1970; Después de morir el rey, 1973. Prosa, estudios y ensayos prefrententemente: ¿Qué dejan para la

historia?, 1961; Nueva lectura de nuestra antigua poesía, 1968; Mi vida en el verso; 1969; Historia de la conciencia egipcia moderna, 1972.

Tradujo al árabe, en colaboración, algunos textos de García Lorca. Existe en castellano una breve antología de su obra lírica: poemas, trad. de Pedro Martínez Montávez, 1982.

TĀHĀ SĀLIM

Actor y dramaturgo iraquí.

TAWFIQ AL-HAQĪM

Nació en Alejandría (Egipto) en 1898 y se trasladó a El Cairo en 1915, donde estudió derecho. Viajó a Francia para realizar los estudios de doctorado pero no llegó a terminarlos porque dedicaba la mayor parte de su tiempo al teatro. Al volver a Egipto trabajó como fiscal y ocupó después varios cargos oficiales. Murió en 1987.

Entre sus obras: Diario de un fiscal rural (novela); La gente de la caverna (teatro); al-Şafqa ("El convenio") (teatro)...

WALĪD ABŪ BAKR

Periodista y escritor palestino, residente en Kuwait. En la actualidad es el encargado de las páginas de cultura en el diario kuwaití al-Qabas. Autor de varios libros, entre ellos:

- Al-wayḥ al-ṭayyib li-l-aḥzān, ("La cura bondadosa de las tristezas"), poesía, 1977.
- El-ʿadwā ("El contagio"), novela, 1979.
- Al-juyūt ("Los hilos"), novela, 1980.

YŪSUF AL-ĀNĪ

Nace en Bagdad en 1927. Acabó su carrera de derecho en 1950. Estudió en el Instituto de Bellas Artes del cual fue expulsado en el último curso por motivos políticos. Ocupó varios cargos como profesor de arte, consejero artístico en la Radio-Televisión iraquí, director del grupo teatral "Firqa al-masraḥ al-fannī al-ḥadīth". Es el dramaturgo iraquí más importante. Escribió más de 30 obras y actuó en 25 de ellas. Fue galardonado con varios premios.

Entre sus obras: al-Šaṭīʿa ("El abrevadero"), 1971, al-Jān ("La posada"), 1976, al-Jarāba ("La ruina")...

YŪSUF AL-ŠĀ'IG

Iraquí, de origen palestino. Es autor de los divanes siguientes: Mālik ben al-Rayb, 1967; Confesiones de Mālik ben al-Rayb, 1973.

Bibliografia
y
appendice bibliografico

Fuentes

- 1.- ‘Abd Allāh Šagrūn, Tawq al-Ḥamāma ("El collar de la paloma"), de su libro: Masraḥ fī-l-talfizyūn wa-l-idā‘a, "Teatro en la televisión y radio". Ed. Ittiḥād idā‘āt al-duwal al-‘arabiyya, Túnez, 1985.
- 2.- ‘Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī, al-Ḥusayn tā‘iran wa-l-Ḥusayn šahīdan ("al-Ḥusayn revolucionario y al-Ḥusayn mártir"). Dār al-Kātib al-‘Arabī, El Cairo, 1969.
- 3.- ‘Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī, Salāh al-Dīn al-naṣral-Aḥmar ("Saladino, el águila roja"). Dār al-Ma‘ārif, El Cairo, 1976.
- 4.- ‘Abd al-Razzāq ‘Abd al-Wāḥid, al-Ḥurr al-Riyāhī. Al-Dār al-‘Arabiyya li-l-mawsū‘āt, 1ª ed., Beirut, 1982.
- 5.- ‘Abd al-Razzāq Karabākā, Wallāda wa-Ibn Zaydūn aw Wafā’ fī-l-Andalus ("Wallāda e Ibn Zaydūn o fidelidad en al-Andalus") Revista: al-Ḥayāt al-Taḡāfiyya ("La vida cultural"), Túnez, nº 6, 2º año, 1976.
- 6.- ‘Abd al-Waḥḥāb al-Bayātī, Muḥākama fī Nisābūr ("Juicio en Nisapur"), versión árabe: al-Dār al-Tunisiyya li-l-Našr, Túnez, 1973. Versión española: traducción de Carmen Ruiz Bravo. Encuentro Ediciones, Madrid, 1981.
- 7.- ‘Ādil Kāzim, al-mawt wa-l-qadiyya, ("La muerte y la cuestión"). Dār al-Ḥurriyya, Bagdad, 1971.

- 8.- ‘Adnān Mardam Bek, al-Hallāy. Mansūrāt ‘Uwaydāt, Beirut, 1971.

- 9.- ‘Adnān Mardam Bek, Maşra‘Garnāṭa, ("La muerte de Granada"). Mansūrāt ‘Uwaydāt, Beirut, 1ª ed., 1973.

- 10.- Aḥmad Šawqī, Amīra al-Andalus ("La princesa de al-Andalus"). Al-Hay'a al-Mişriyya al-‘Āmma li-l-kitāb, El Cairo, 1982.

- 11.- ‘Alī ‘Abd al-‘Azīm, Wallāda. Maṭba‘a Na‘ym, El Cairo, 1948.

- 12.- ‘Azīz Abāza, Gurūb al-Andalus ("El ocaso de al-Andalus"). Al-Šarika al-‘arabiyya li-l-ṭiba‘a wa-l-Naşr wa-l-tawzī‘, El Cairo, 2ª ed., 1959.

- 13.- Ḥasan Muḥammad al-Ṭuraybiq, Ma'sāt al-Mu‘tamid ("La desgracia de al-Mu‘tamid"). Al-Maṭba‘a al-Mahdiyya, Tetuán (Marruecos), s.d.

- 14.- Ibrāhīm Anīs, al-Manşūr al-Andalusī ("Al-Manzor el Andalusí"). Maktaba al-In‘lū al-Mişriyya, El Cairo, s.d.

- 15.- ‘Izz al-Dīn al-Madanī, Dīwān al-Zanŷ ("El gobierno de los Zanŷ, los negros"). Al-Šarika al-tūnisiyya li-l-tawzī‘, 2ª ed., Túnez, s.d.

- 16.- ‘Izz al-Dīn al-Madanī, al-tarbī‘ wa-l-tadwīr ("Lo cuadrangular y lo redondo"). Revista: al-Fikr, Túnez, año 23, nº 1, octubre, 1977.

- 17.- Jālid al-Šawwāf, Šamsū. Maṭābiʿ Dār al-kaššāf, Beirut, 1952
- 18.- Maʿadd al-Ŷubūrī, al-Šarāra ("La chispa"). Ejemplar escrito a máquina, 1981.
- 19.- Maḥmūd Diyāb, Bāb al-Futūḥ ("Puerta de victorias"). Dār al-Hurriyya, Bagdad, 1974.
- 20.- Maḥmūd Taymūr, Šaqr Qurayš ("El Sacre de Qurayš"). Maktaba al-Ādāb wa-maṭbaʿatuhā, El Cairo, s.d.
- 21.- Maḥmūd Taymūr, Tāriq al-Andalus ("Tāriq de al-Andalus"). Al-Maktaba al-ʿAšriyya, Beirut, s.d.
- 22.- Mamdūḥ ʿAdwān, Muḥākama al-rayūl al-ladī lam yuḥārib ("Juicio del hombre que no luchó"). Wizāra al-Iʿlām, Maṭbaʿa al-Adīb al-Baghdādiyya, Bagdad, 1972.
- 23.- Mijāʿil Šuwāyā, Qissa al-Andalus ("La historia de al-Andalus"). Maktaba Samīr, Beirut, s.d.
- 24.- Muḥammad al-Māgūt, al-Muḥarriy ("El mamarracho"). Al-āṭār al-kāmila ("Obras completas"). Dār al-ʿAwda, Beirut, 2ª ed., 1981.
- 25.- Muḥammad Mubārak, al-Mutanabbī, al-insān wa-l-qadiyya ("al-Mutanabbī, el hombre y la cuestión"). Ejemplar escrito a máquina.

- 26.- Muḥammad Mubārak, al-ṣā'ir wa-l-ṣu'lūk ("El poeta y el bandolero"). Dār al-Ḥurriyya li-l-ṭibā'a, Bagdad, 1982.
- 27.- Muḥammad Mubārak, Umru' al-Qays. Ejemplar escrito a máquina
- 28.- Nūr al-Dīn Fāris, Yidār al-Gaḍab ("El muro de la ira").
Revista: al-Aqlām, n° 12, Bagdad, 1974.
- 29.- Qāsim Muḥammad, Bagdād al-azal bayna al-ḡidd wa-l-hazl ("La eterna Bagdad entre la seriedad y la burla"). Ejemplar escrito a máquina.
- 30.- Qāsim Muḥammad, Risāla al-Tayr, ("La risāla del pájaro").
Ejemplar escrito a máquina.
- 31.- Qāsim Muḥammad, Ṣujūs wa-aḥdāt min mayālis al-turāt
("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado"). Ejemplar escrito a máquina, 1975.
- 32.- Sa'd Allāh Wannūs, Muḡāmara ra's al-mamlūk Yābir ("La aventura de la cabeza del esclavo Yābir"). Dār al-Ādāb, Beirut, 2ª ed., 1977.
- 33.- Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr, Ma'sāt al-Ḥallāy ("El drama de al-Ḥallāy"). Maktaba Rūz al-Yūsuf, El Cairo, 1980.
- 34.- Ṭāhā Sālim, Tantal ("Tántalo"). Ejemplar escrito a máquina.
- 35.- Tawfīq al-Ḥakīm, al-Malik Ūdīb ("El rey Edipo"). Al-Maṭba'a al-Namūdayiyya, El Cairo, s.d.

- 36.- Tawfīq al-Ḥakīm, Šahrazād. Dār al-kitāb al-lubnānī, Beirut, 1973.
- 37.- Tawfīq al-Ḥakīm, al-Sultān al-hā'ir ("El sultán indeciso"). Dār al-kitāb al-lubnānī, Beirut, 1974.
- 38.- Walīd Abū Bakr, al-Awwal wa-l-Ajīr ("El primero y el último"). Šarika al-Rabī'ān li-l-Našr wa-l-tawzī', 1ª ed., Kuwait, 1981.
- 39.- Yūsuf al-ʿĀnī, al-miftāḥ ("La llave"). 10 masraḥiyyāt min Yūsuf al-ʿĀnī ("10 obras teatrales de Yūsuf al-ʿĀnī"). Al-Mu'assasa al-ʿArabiyya li-l-dirāsāt wa-l-Našr, Beirut, 1ª ed., 1981.
- 40.- Yūsuf al-Šā'ig, al-Bāb ("La puerta"). Maṭbaʿa al-Adīb al-Bagdādiyya, Bagdad, 1986.

Trabajos específicos sobre el teatro

- 1.- 'Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī, entrevista. Rev: al-Masrah, El Cairo, noviembre, 1969.
- 2.- 'Abd al-Sattār Ŷawād, Fi-l-Masrah al-Ši'rī ("Sobre el teatro poético"). Col: al-Mawsū'a al-ṣagīra, n° 49, Bagdad, 1979.
- 3.- 'Ādil Abū Šanab, Bawākīr al-ta'liḥ al-masrahī fī-Sūryā ("Primeros escritosteatrales en Siria"). Dār al-Anwār, Siria, 1978.
- 4.- Aḥmad al-'Ašrī, Mafhūm al-baṭal al-trāyīdī fī-l-masrah al-šī'rī ("El concepto del héroe trágico en el teatro poético"). Ar. Revista: al-Bayān, n° 259, Kuwait, octubre, 1987.
- 5.- Aḥmad al-'Ašrī, al-Masrahiyya al-siyāsiyya fī-l-waṭan al-'arabī ("La obra teatral política en el mundo árabe"). Dār al-Ma'ārif, col: Iqra' n° 516, Egipto, 1985.
- 6.- Aḥmad Ziyād Maḥbak, al-Tarīj wa-l-ta'liḥ al-masrahī fī Sūr yā wa Miṣr, ("La historia y la composición teatral en Siria y Egipto"), 1945-1975. Ar. Revista: 'Ālam al-Fikr Tomo: 16, n° 4, Kuwait, 1986.
- 7.- Aleksandrova Tamara, Alf 'ām wa-'ām 'alā al-masrah al-'arabī ("Mil y un años del teatro árabe"). Traducción: Tawfīq al-Mu'addīn. Dār al-Fārābī, Beirut, 1981.

- 8.- Alfrīd Farāy, Dalīl al-mutafarriy al-dakī ilà al-masrah ("Guía del teatro para el espectador inteligente"). Al-Hay'a al-miṣriyya al-ʿamma li-l-kitāb, El Cairo, 1989.

- 9.- ʿAlī Muzāḥim ʿAbbās, Aṭar al-turāt al-šaʿbī fī masraḥiyyāt Ṭahā Sālim ("La influencia del legado popular en las obras teatrales de Ṭāha Sālim"). Al-Mu'assasa al-ʿamma li-l-sīnamā wa-l-masrah. Bagdad, 1985.

- 10.- ʿAlī al-Rāʿī, Funūn al-kūmīdiyā ("Las artes de la comedia"). Kitāb al-hilāl, n° 248, El Cairo, 1971.

- 11.- ʿAlī al-Rāʿī y otros, al-Masrah al-ʿarabī bayna al-naql wa-l-taʿsil ("El teatro árabe entre la adquisición y la originalidad"). Kitāb al-ʿArabī, 18, Kuwait, 1988.

- 12.- ʿAlī al-Rāʿī, al-masrah fī-l-Waṭan al-ʿarabī ("El teatro en el mundo árabe"). Col: ʿĀlam al-Maʿrifa, n° 25, Kuwait, 1980.

- 13.- ʿAlī al-Rāʿī, Nadwa ʿan al-turāt wa-l-masrah al-ʿarabī ("Reunión sobre el turāt y el teatro árabe"). Rev: al-Hayāt al-Masraḥiyya n° 24-25, Damasco, 1985.

- 14.- ʿAlī al-Rāʿī, "al-Tarīj al-ʿarabī wa-l-masrah" ("La historia árabe y el teatro"). Ar. al-Hayāt al-masraḥiyya, n° 24-25, Damasco, 1985.

- 15.- ʿAlī ʿUqla ʿUrsān, al-Zawāhir al-masraḥiyya ʿind al-ʿarab ("Los fenómenos teatrales de los árabes"). Ittiḥād al-Kuttāb al-ʿArab, 3ª ed., Damasco, 1985.

- 16.- 'Alī al-Zubaydī, al-Masrahiyya al-‘arabiyya fī-l-‘Irāq ("La obra teatral árabe en Iraq"). Maṭba‘a al-Risāla, El Cairo, 1967.

- 17.- Buero Vallejo, Antonio, Acerca del drama histórico. Ar. Revista: Primer Acto, nº 187 (1980-1981), Madrid.

- 18.- Chancerel, Leon, Tārīj al-masrah ("La historia del teatro"). Traducción de Jalīl Šaraf al-Dīn y Nu‘mān Abāza, Mansūrāt ‘Uwaydāt, 1ª ed., Beirut, 1960.

- 19.- Fā‘iq Muṣṭafā Aḥmad, Aṭar al-turāt al-šā‘bī fī-l-adab al-masrahī al-naṭrī fī Mišr ("La influencia del legado popular sobre las obras teatrales en prosa en Egipto"). Wizāra al-Taḡāfa wa-l-I‘lām, Iraq, 1980.

- 20.- Fārūq ‘Abd al-Qādir, Misāha li-l-qaw’ misāhāt li-l-zilāl, «a‘māl fī-l-naqd al-masrahī, 1967-77» ("Espacio para la luz, espacios para las sombras, trabajos sobre la crítica teatral, 1967-77"). Dār al-Taḡāfa al-ŷadīda, El Cairo, 1ª ed., 1986.

- 21.- Fatūḥ Našāṭī, Jamsūn ‘ām fī-jidma al-masrah ("50 años al servicio del teatro"). Al-Hay'a al-mišriyya al-‘amma li-l-kitāb, El Cairo, 1974.

- 22.- Fu'ād Dawwāra, Šalāh ‘Abd al-Šabūr wa-l-masrah ("Šalāh ‘Abd al-Šabūr y el teatro"). Al-Hay'a al-mišriyya al-‘amma li-l-kitāb, El Cairo, 1982.

- 23.- Ḥasan al-Minnī^ʿī, al-Trayīdiyā kanamūday ("La tragedia como ejemplo"). Dār al-Taḡāfa, Casablanca, 1ª ed.. 1975.
- 24.- Ḥasan Ya^ʿqūb al-^ʿAlī, al-ŷumhūr wa-l-masrah wa-l-luḡa ("El público, el teatro y la lengua"). Revista: al-Kuwayt, n.º 82, junio, Kuwait, 1989.
- 25.- Ibrāhīm Dardīrī, Turātunā al-^ʿarabī fī-l-adab al-masrahī al-ḥadīth ("Nuestra tradición árabe en el teatro moderno"). Ŷami^ʿa al-Riyād, Arabia Saudí, 1980.
- 26.- Landau Jacob, Dirāsāt fī-l-masrah wa-l-sīnamā ^ʿinda al-^ʿarab ("Estudios sobre el teatro y el cine árabes"). Traducido por Aḥmad al-Magāzī. Al-Hay'a al-miṣriyya, El Cairo, 1972.
- 27.- Maḥmūd Amīn al-^ʿĀlim, al-Wayḥ wa-l-qinā^ʿ fī masrahinā al-mu^ʿāṣir ("La cara y la máscara en nuestro teatro contemporáneo"). Dār al-Ādāb, Beirut, 1ª ed., 1973.
- 28.- Martin Esslin, Taṣrīḥ al-drāmā ("Analizar el drama"). Traducción: Yūsuf ^ʿAbd al-Masīḥ Tarwa. Dār-al-Ḥurriyya. Bagdad, 1978.
- 29.- Miras Domingo, Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia. Ar. Revista: Primer Acto, n.º 187 (1980-1981), Madrid.
- 30.- Muḥammad Gunaymī Hilāl, Fī-l-Naqd al-masrahī ("Sobre la crítica teatral"). Dār al-Taḡāfa, Beirut, 1975.

- 31.- Muḥammad Gunaymī Hilāl, al-Naqd al-adabī al-ḥadīṭ ("La critica literaria moderna"). Dār al-Taḡāfa, Beirut, 1973.
- 32.- Muḥammad al-Maḡyūnī, Masrah 'Izz al-Dīn al-Madanī wa-l-turāt ("El teatro de 'Izz al-Dīn al-Madanī y el turāt"). Dār Rasm li-l-Naṣr, Túnez, 1983.
- 33.- Muḥammad Mandūr, Masrah Tawfīq al-Ḥakīm ("El teatro de Tawfīq al-Ḥakīm"). Dār Nahḍa Miṣr, 2ª ed., El Cairo, s.d.
- 34.- Muḥammad Mandūr, Masrahiyyāt Ṣawqī ("Obras teatrales de Ṣawqī"), 4ª ed. Dār Nahḍa Miṣr, El Cairo, 1970.
- 35.- Muḥammad Mandūr, Masrahiyyāt 'Azīz Abāza ("Las obras teatrales de 'Azīz Abāza"). Ma'had al-Dirāsāt al-'Arabiyya al-'Āliya, al-Ŷami'a al-'Arabiyya, El Cairo, 1985.
- 36.- Muḥammad Yūsuf Naym, al-masrahiyya fī-l-adab al-'arabī al-ḥadīṭ ("La obra teatral en la literatura árabe contemporánea"), 3ª ed. Dār al-Taḡāfa, Beirut, 1980.
- 37.- Muḥammad Yūsuf Naym, al-ṣayj Aḥmad Abū Jalīl al-Qabbānī. Dār al-Taḡāfa, Beirut, 1963.
- 38.- Muṣṭafā 'Abd al-Ganī, Masrah al-ṭamānīnāt ("El teatro de los ochenta"). Dār al-Wafā' li-l-Naṣr, El Cairo, 1985.
- 39.- Nadīm Mu'allā Muḥammad, Masrah Maḥmūd Diyāb ("Teatro de Maḥmūd Diyāb"). Ar. Rev: al-Hayāt al-Masrahiyya, nª 22-23, Siria, 1984.

- 40.- Nadiya Ra'ūf Faray[^], Yūsuf Idrīs wa-l-masrah al-miṣrī al-ḥadīt ("Yūsuf Idrīs y el teatro egipcio contemporáneo"). Dār al-Ma'ārif, El Cairo, 1976.
- 41.- Nihād Ṣalīḥa, al-masrah bayna al-fann wa-l-fikr ("El teatro entre el arte y el pensamiento"). Ed: al-Hay'a al-miṣriyya al-ʿamma li-l-kitāb, El Cairo, 1986.
- 42.- Piscator Erwin, Teatro político. Ed: Ayuso, Madrid, 1970.
- 43.- Rayā' al-Naqqāṣ[^], Maq'ad ṣagīr amām al-sitār ("Butaca pequeña delante del telón"). Al-Hay'a al-miṣriyya al-ʿamma li-l-Ta'llīf wa-l-naṣr[^], El Cairo, 1971.
- 44.- Sa'd al-Dīn Wahba (entrevista realizada por ʿIṣām ʿAbd Allāh). Revista: al-Qāhira, n° 86, agosto, El Cairo, 1988.
- 45.- Sāmī ʿAbd al-Ḥamīd, entrevista en la revista: al-Kuwayt, n° 68, abril, Kuwaṭt, 1988.
- 46.- Tawfīq al-Ḥakīm, Qālabunā al-masraḥī ("Nuestro modelo teatral"). Maktaba al-Ādāb, El Cairo, 1967.
- 47.- ʿUmar al-Ṭalīb, al-Masraḥiyya al-ʿarabiyya fī-l-ʿIrāq ("La obra teatral árabe en Iraq"). Maṭbaʿa al-Nuʿmān, al-Nayāf (Iraq), 1971.
- 48.- Villegas, Juan, Interpretación y análisis del texto dramático. Girol Books, Inc. Cánada, 1982.

- 49.- Wright Edward, A., Para comprender el teatro actual. Traducción de : Celia Haydée Paschero, Col: Popular, México, 1988.
- 50.- Yūsuf ʿAbd al-Masīḥ Tarwa, al-maḍmūn al-iḡtimāʿī fī-l-masraḥ al-ʿirāqī al-muʿāṣir, ("El contenido social en el teatro iraquí"). Ar. Rev: al-Aqlām, n° especial sobre el teatro, n° 6, Bagdad, 1980.
- 51.- Yūsuf Idrīs, al-Farāfīr. Maktaba Miṣr, El Cairo, 1984.
- 52.- Yūsuf Yūsuf, al-Baṭal fī-l-masraḥ al-ʿirāqī ("El protagonista en el teatro iraquí"). Col: al-Mawsūʿa al-ṣagīra, n° 131, Bagdad, 1983.
- 53.- Zaynab Muntaṣir, Muqadima fī istijdām al-turāṭ al-ʿarabī fī al-masraḥ al-ʿarabī ("Introducción sobre la utilización del legado árabe en el teatro árabe"). Ar. Revista: al-Aqlām, n° 7, Bagdad, 1977.

Trabajos de caracter general

- 1.- ‘Abd al-Wahhāb al-Bayātī y Muḥyī al-Dīn Ṣubḥī, Hiwār dātī ‘abra al-ājar ("Monólogo a través del otro"). Manuscrito.
- 2.- Abū al-Farāyʾ al-Aṣṣfahānī, Kitāb al-Aqānī, vol. III, 1ª ed., Maṭba‘a Dār al-kutub al-miṣriyya, El Cairo, 1929.
- 3.- Aḥmad al-Hāṣimī, Yawāhir al-adab ("Las joyas de la literatura"). Maṭba‘a al-Sa‘āda, El Cairo, ed. 26, 1965.
- 4.- Aḥmad Kamāl Zakī, al-Yāḥiẓ, al-Hay'a al-miṣriyya li-l-kitāb, El Cairo, 1977.
- 5.- Aḥmad al-Ṣarrāf, ‘Umar al-Jayyām, Maṭba‘a Dār al-Salām, Bagdad, 1931.
- 6.- Alf layla wa-layla ("Las Mil y Una Noches"). Al-Maṭba‘a al-kātūlīkiyya, Beirut, 1957.
- 7.- ‘Alī Adham, Ṣaqr Qurayṣ ("El Sacre"). Maṭba‘a al-Muqtaṭaf wa-l-Muqatṭam, El Cairo, 1938.
- 8.- ‘Alī Adham, al-Mu‘tamid Bīn ‘Abbād. Col: Ālām al-‘Arab 2, Wizāra al-Taḡāfa wa-l-Irṣād al-Qawmī, Maktaba Miṣr, El Cairo, s.d.
- 9.- Aristóteles, Poética. Ed. Bosch, Barcelona, 1987.

- 10.- Ṭabarī, al, Tārīj al-Ṭabarī, ("Historia de al-Ṭabarī"). Dār al-Maʿārif bi-Miṣr, 2ª ed., El Cairo, 1968.
- 11.- Corán, el, Traducción de Cortés, Julio. Editora Nacional, Madrid, 1979.
- 12.- Corriente Córdoba F., Las Muʿallaqāt (antología y panorama de Arabia preislámica). Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1974.
- 13.- Fāṭima Mūsà, Bayna adabayn ("Entre dos literaturas"). Maktaba al-Inʿlū al-miṣriyya, El Cairo, 1965.
- 14.- Gālī Šukrī, al-ʿAnqāʾ al-ʿyadīda ("El nuevo fénix"). Dār al-Ṭalīʿa, 1ª ed., Beirut, 1977.
- 15.- García Gómez, Emilio, Poemas arábigo-andaluces. Col: Austral. Espasa Calpe, Madrid, 1959.
- 16.- García Gómez, Emilio, El Collar de la Paloma (Traducción). Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- 17.- Garulo, Teresa, Dīwān de las poetisas de al-Andalus. Hiperión, Madrid, 1986.
- 18.- Gazālī, al, Maʿmūʿat al-rasāʿil ("Colección de risālas"). Maṭbaʿa Kurdistān al-ʿilmiyya, 1328 de H., 1910 de C., s.l.

- 19.- Ḥāmid Yūsuf Abū Aḥmad, Dirāsāt naqdiyya fī-l-adabayn al-‘arabī wa-l-isbānī ("Estudios críticos sobre la literatura árabe y española"). Dār al-Fikr al-‘arabī, El Cairo, 1987.

- 20.- Ḥusayn ‘Alī Maḥfūz, Qāmūs al-mūsīqā al-‘arabiyya ("Diccionario de la música árabe"). Dār al-Ḥurriyya, Bagdad, 1977.

- 21.- Ḥusayn Mu'nis, Fayr al-Andalus ("Aurora de al-Andalus"). Al-Šarika al-‘arabiyya li-l-ṭibā‘a wa-l-našr, El Cairo, 1959.

- 22.- Ibn Ḥazm, Tawq al-Ḥamāma ("El Collar de la paloma"). Dār al-Ma‘ārif, 2ª ed., El Cairo, 1977.

- 23.- Ibn Qutayba, al-šī‘r wa-l-šū‘arā’ ("La poesía y los poetas"). Dār al-Ṭaqāfa, Beirut, 1964.

- 24.- Ibrāhīm al-Abyārī, Ajbār Maẓmū‘a fī-faṭḥ al-Andalus ("Crónicas reunidas sobre la conquista de al-Andalus"). Dār al-kitāb al-miṣrī, El Cairo. Dār al-kitāb al-lubnānī. Beirut, 1ª ed. 1981. Traducido al español por Lafuente y Alcántara. E. Imprenta de M. Rivadneyra, Madrid, 1867.

- 25.- Iḥsān ‘Abbās y otros, Dirāsāt fī-l-adab al-andalusī ("Estudios sobre la literatura andalusí"). Libia-Túnez, s.d.

- 26.- Jalīl Ibrāhīm al-Sāmarrā'ī, ‘Alāqāt al-Murābiṭīn bi-l-mamālik al-isbāniyya wa bi-l-duwal al-islāmiyya ("Las relaciones de los almorávides con los reinos españoles en al-Andalus y con los estados islámicos"). Dār al-Ḥurriyya, Bagdad, 1985.
- 27.- Karīm ‘Alqam al-ka‘bī, "al-mu‘taqadāt al-ša‘biyya fī-l-‘Imāra", ("Las creencias populares en al-‘Imāra"). Ar. al-turāt al-ša‘bī, nº 7, Iraq, 1973.
- 28.- Khaled Soufi, Reaparición de Hiṣām II. Revista del Instituto de Estudios Islámicos en Madrid. Vol: VI, 1958.
- 29.- Khaled Soufi, Tārīj al-‘arab fī al-Andalus ("La historia de los árabes en al-Andalus"). Manṣūrāt al-ŷāmi‘a al-lībiyya, Libia, s.d.
- 30.- Lévi Provençal, E., La civilización árabe en España, Col: Austral, Espasa-Calpe, 6ª ed., Madrid, 1982.
- 31.- Maḥmūd Ṣobḥ, Influencias de al-Mutanabbī en Ibn Zaydūn, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Actas de las II jornadas de cultura árabe e islámica 1980, Madrid, 1985.
- 32.- Maḥmūd Ṣobḥ, Ibn Zaydūn (poesías). Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1985.
- 33.- Maḥmūd Ṣobḥ, Poetisas arábigo-andaluzas. Diputación provincial de Granada, s.d.

- 34.- Martínez Montávez, Pedro, Exploraciones en literatura neoárabe. Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1977.
- 35.- Martínez Montávez, Pedro, La figura de Abderrahman I en la literatura árabe contemporáneo (trabajo inédito).
- 36.- Massignon, La passion de Husayn Ibn Mansūr Hallāy, Ed: Gallimard, París, 1975.
- 37.- Massignon, Le dīwān d'Al-Hallāj. Revista: Journal Asiatique. Tomo: CCXVIII, París, 1931.
- 38.- Massignon, Akhbar al-Hallāj, Librairie philosophique, j. Vrin, París, 1975.
- 39.- Menéndez Pidal, Ramón, Historia de España. Tomo: IV, por E. Lévi Provençal. Traducido por E. García Gómez. Espasa-Calpe, Madrid, 1982.
- 40.- Molina, Luis, Una descripción anónima de al-Andalus. Ed: Instituto Miguel Asín, Madrid, 1983.
- 41.- Muḥammad ‘Abd al-Ḥamīd ‘Īsā Ṣaqr, al-Fath al-islāmī li-l-Andalus ("La conquista islámica de al-Andalus"). Maktaba Sa‘īd Ra'fa, El Cairo, 1985.
- 42.- Muḥammad ‘Abd Allāh ‘Inān, Nihaya al-Andalus wa-tārīj al-‘arab al.mutanassirīn ("El final de al-Andalus y la historia de los árabes cristianizados"). Maṭba‘a Miṣr, El Cairo, 1ª ed. 1949.

- 43.- Muḥammad Aḥmad Ŷād al-Mawlā, Ayyām al-‘arab fī-l-Ŷāhiliyya ("Las batallas árabes en la época preislámica"). Dār Iḥyā' al-kutub al-‘arabiyya, El Cairo, s.d.
- 44.- Muḥammad Rayāb al-Naŷŷār, Hikāyāt al-ṣuṭṭār wa-l-‘ayyarīn fī-l-turāt al-‘arabī ("Historias de los pícaros y los golfos en el legado árabe"). Col: ‘Ālam al-Ma‘rifa, Kuwait, 1981.
- 45.- Muḥyī al-Dīn Abī Muḥammad al-Tumīmī al-Marrākuṣī, Tārīj al-Andalus, ("La historia de al-Andalus"). Maṭba‘a al-Sa‘āda, Egipto, 1903.
- 46.- Muḥyī al-Dīn Ṣubḥī, Min kitāb al-wasāṭa bayna al-Mutanabbī wa-juṣūmih ("Del libro la mediación entre al-Mutanabbī y sus enemigos"). Wizāra al-Taḡāfa wa-l-Irṣād al-qawmī, Damasco, 1978.
- 47.- Muṣṭafā ‘Abd al-Ganī, Ṣahrazād fī-l-fikr al-‘arabī ("Ṣahrazād en el pensamiento árabe"). Dār al-Ṣurūq, El Cairo, 1985.
- 48.- Pérez Rioja, J.A., Diccionario de símbolos y mitos. Ed: Tecnos, Madrid, 1984.
- 49.- Qur‘ān, al ("El Corán"). Ŷam‘iyya al-Da‘wa al-Islāmiyya, Trípoli (Libia), s.d.
- 50.- Rabade Romero, Sergio, y J. L. Trespalacios, Historia del pensamiento filosófico y científico. Ed: Zor, Madrid, 1973.

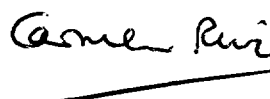
- 51.- Rubiera Mata, M^a Jesús, Al-Mu^ʿtamid Ibn ʿAbbād (Poesías, antología bilingüe). Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1987.
- 52.- Saavedra, Eduardo, Estudios sobre la invasión de los árabes en España. El Progreso Editorial, Madrid, 1982.
- 53.- Tawfīq al-Ḥakīm, al-Fannān ("El artista"). Dār al-kitāb al-ʿġadīd, El Cairo, 1970.
- 54.- Tawfīq al-Ḥakīm, Malāʾimih dājiliyya ("Rasgos interiores"). Maktaba al-ʿġdāb, El Cairo, 1982.
- 55.- Unamuno, M. En torno al casticismo, Col: Austral, 3^a ed.. Espasa-Calpe, Argentina, Buenos Aires, México, 1952.
- 56.- ʿUrwa Bin al-Ward y al-Samaw'al, Dīwānā ʿUrwa Bin al-Ward wa-l-Samaw'al. Dār Ṣādir - Dār Beirut, Beirut, 1964.
- 57.- ʿġḥiḥ, al, al-Tarbīʿ wa-l-tadwīr. Al-Maʿhad al-firansī li-l-dirāsāt al-ʿarabiya ("El Instituto francés de Estudios Arabes"), Damasco, 1955.
- 58.- Yūsuf ʿAbd al-Masīḥ Tarwa, al-Tarīq wa-l-Ḥudūd ("El camino y los límites"). Dār al-Ḥurriyya, Bagdad, 1977.

REUNIDO, EN EL DIA DE LA FECHA, EL TRIBUNAL QUE SUSCRIBE, ACORDO CONCEDER
A LA PRESENTE TESIS DOCTORAL LA CALIFICACION DE APTO "CUM LAUDE" POR UNANIMIDAD
MADRID, 21 de junio de 1990

EL PRESIDENTE,

EL SECRETARIO,

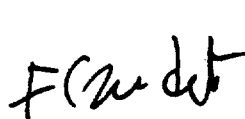




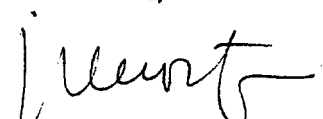
FDO.: MIGUEL CAVA
PRIMER VOCAL,

FDO.:
SEGUNDO VOCAL,

TERCER VOCAL,







FDO.:
FDO.: H. ADAME FDO.: JUAN M. ORTEGA